ISSN 1028-5091

Народознавчі зошити

5

2014



СЕРІЯ
МИСТЕЦТВОЗНАВЧА



НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ • ІНСТИТУТ НАРОДОЗНАВСТВА НАН УКРАЇНИ

НАРОДОЗНАВЧІ ЗОШИТИ

5 (119) • 2014
ВЕРЕСЕНЬ—ЖОВТЕНЬ

THE ETHNOLOGY NOTEBOOKS

НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ • ЗАСНОВАНИЙ У СІЧНІ 1995 р. • ВИХОДИТЬ 6 РАЗІВ НА РІК • ЛЬВІВ



СЕРІЯ МИСТЕЦТВОЗНАВЧА

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту народознавства НАН України

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
№ 15191-3763 ПР. Серія КВ ISSN 1028-5091

Адреса редакції: 79000, м. Львів-центр, проспект Свободи, 15
Сайт: nz.ethnology.lviv.ua; e-mail: ethnolog@gmail.com

ЗМІСТ

Статті

Ювілеї

Рецензії

Інформації



Статті

Ганна ПОКОТИЛО

КУЛЬТУРОЮ МАЄ УТВЕРДЖУВАТИСЯ НОВА УКРАЇНА (З КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ПОГЛЯДІВ)

На пошану 80-ліття з дня смерті Михайла Грушевського

Треба хотіти бути нацією,
треба в тім напрямі працювати сильно,
рушити всі суспільні засоби...
М. Грушевський

Вшановуючи 80-ліття з дня смерті Михайла Грушевського, величної постаті української культури, усвідомлюємо, що універсалізм його особистості, продуктивність його наукових досліджень, діяльність на ниві державотворення вражає: історик, культуролог, літературознавець, мистецтвознавець, етнолог, белетрист, критик, організатор науки, державний діяч. Воістину, людина ренесансного типу. Поставивши національну ідею домінантою своєї творчості, він переконливо довів, що українство має давні витоки своєї історії, мови, традицій, тисячолітню тяглість безперервності свого буття. Був упевненим у тому, що історія народу і його культура — нерозривні: історія — це і є процес культурної самореалізації народу з його неповторними психо-фізичними та духовними особливостями. Наголошував, що світова культура реалізується лише в національних культурах, позаяк загальнолюдське виражається через національне. Концентрований вираз такої єдності національного та загальнолюдського вбачав у творчості Лесі Українки, Олександра Олеся. Тенденція національного культурного розвитку визначалася ним як природне інтегрування в неї досягнень загальнолюдської культурної еволюції. В реалізації цих ідей велика роль належить освіті рідною мовою. Такий підхід приведе не тільки до «культури краси», а й до «культури життя».

Ключові слова: Михайло Грушевський, народ, історія, культура, державність, національна ідея, національна свідомість, мистецтво.

«Мойсеєм науки» величали Михайла Грушевського його сучасники. І, дійсно, масштаби його діяльності, широта і глибина його наукових досліджень, феноменальна ерудиція і працездатність, енергетизм думки, бездоганна розумова коректність, потужний інтелектуальний потенціал — все говорить про універсалізм цієї велетенської постаті в історії не тільки української, а й світової культури. Історик, культуролог, мистецтвознавець, етнолог, літературознавець, белетрист, критик, організатор науки, освіти, державний діяч, який сприяв створенню цілої інфраструктури української культури за роки Української Народної Республіки —. це далеко не повний перелік його всеоб'ємної діяльності на культурницькій ниві. Титанічною працею та й самою потужністю своєї особистості він ніби втілював культуротворчу силу українського народу. На святкуванні його 60-ліття вдячні співвітчизники твердили, що він «уособлює собою історичний реванш української культури» [16]. І це не просто славослів'я. Воістину, М. Грушевський дав синтез української історії та української культури, переконливо довівши, що українство має свою мову, культуру, давні традиції, тисячолітню тривалу безперервність свого буття.

Історія народу і культура народу, на його переконання, — нерозривні, історія — це і є процес культурної самореалізації народу. Тому фундаментальна «Історія України-Руси» М. Грушевського — це, водночас, й історія форм культурного життя українців. Згідно з його концепцією, народ — «єсть єдиний герой історії» зі своїми ідеалами й змаганнями, зі своєю боротьбою, успіхами і помилками. А, отже, «повинний бути альфою і омегою історичної розвідки» [1].

Що ж характеризує цей народ? Головними тут, на думку М. Грушевського, є духовні фактори, які й визначають неповторне національне обличчя кожного окремого народу. Українці з-поміж інших народів, підкреслює вчений, вирізняється прикметами антропологічними — в будові тіла і психофізичними — в складі індивідуальної вдачі, в побуті та культурі. «Сі психофізичні і культурні прикмети, що мають за собою більше або менше поважну історичну давність — довгий процес розвою, зовсім виразно зв'язують в національну цілість поодинокі групи української людності супроти інших таких цілостей і роблять з неї живу національну індивідуальність — «нарід» з довгою історією його розвою» [3, с. 6]. Тому предметом історичного дослідження вченого стає «нарід» як національна індивідуальність. Творець історії — персоніфікований моноліт-

ний мислячий організм, з особливостями його світовідчуття, усвідомлення ним світу і себе в цьому світі протягом тисячоліть творчого існування на культурній арені Ойкумени. Через дух і вартості моральноестетичні, які накопичуються в народі силою його виживання, діє історія. Моральна зрілість народу як і його естетичне багатство може не збігатися з існуючим державним чи суспільним устроєм. Це трапляється через неорганічність соціонормативної діяльності стосовно цілісності народного організму. Огляд історії українського народу показує, що це еволюція суспільної свідомості нації, бо ж історія наша не була історією держави, а здебільшого лише спробами самопорятунку, в культурі, головним чином, і, в першу чергу, в слові. Тому-то й пише М. Грушевський шеститомну «Історію української літератури», що мала стати «пророчистою книгою буття народу», де подано аналіз внутрішнього змісту й естетичних домагань українців [15, с. 270]. Аргументує цю думку М. Грушевський тим, що «ще так недавно українське життя... свій вираз знаходило передовсім і майже виключно в літературі. Тут концентрувалась і виявляла себе... національна свідомість. Літературними засобами проводилось формування української нації, кожний літературний успіх відзначався як поступ на сім полі національного будівництва. Появу цінного твору, виступ талановитого письменника з захопленням витано як важливий національний здобуток» [4, с. 1]. Сенс же історії, на його переконання, полягає в національному самовизначенні. По суті, М. Грушевський висуває національну ідею як основоположну концептуальну домінанту, як таку, що об'єднує суспільство і, відповідно, здатну мобілізувати духовну енергію на витворення нових суспільних настроїв та нових форм національної культури. Звідси — проголошення концепції самобутнього походження і формування українського народу, безперервного розвитку національної культури. Вчений рішуче заперечує проти включення культури українського народу в лоно «Руськово государства». «Ми знаємо, що Київська держава, право, культура були утвором одної народности — українсько-руської...», — безапеляційно констатує історик. І далі наголошує: «Володимиро-московська держава не була ні спадкоємицею, ні наступницею Київської, вона виросла на своїм корені»... Хоча «Київське правительство пересадило на великоруські землі форми суспільно-політичного устрою, право, і культуру, вироблені історичним життям Києва, — вмотивовує основоположну думку Михайло Сергійович, — але на сій підставі ще не можна включати Київської держави в історію великоруської народности» [5]. Це концептуальне положення утверджує усвідомлення цілісності та єдиного ідейного пафосу розвитку українського національного мистецтва, науки, моралі. Тобто рельєфно виявляються ним ціннісні пріоритети національної культури і науково забезпечуються гарантії відносної самостійності розвитку духовної культури українського народу. Як підкреслив видатний історіограф сучасності Джеймс Томпсон у своїй оцінці «найбільшого історика України», М. Грушевський «дав своєму народові наукову базу його національної ідеології» [6, с. 79].

Учень М. Грушевського Василь Герасимчук теж зазначає, що головною і не затертою часом заслугою його вчителя є те, що він «видвигнув на перший план ідейний чинник духовно-культурного поглиблення нашого народного єства через піднесення наукою національної свідомості і національної культури» [2, с. 2]. Ця ідея відповідала контекстові передових устремлінь епохи: на початку XX ст. кращими умами українства обгрунтовується національна ідея, яка стимулювала формування нового типу національної культури в єдності її інтелектуальних та емоційно-чуттєвих особливостей, що й призвело в той час до активного переосмислення усталених поглядів, посилення творчих пошуків, експериментів в театральній культурі, музиці, образотворчому мистецтві. Це був час визрівання нових естетичних цінностей внаслідок прагнення до увиразнення національної специфіки мистецтва та необхідності увійти органічно і прискорено в європейський культурний контекст. Вчений переконливо і послідовно наголошував, що світова культура, загальнолюдські цінності реалізуються лише в національних культурах. Світова культура тим багатша, чим різноманітніша й оригінальніша у своїй суті кожна національна культура й мистецтво. Справедливість цих суджень підтверджує світова історія мистецтва: чим неповторніша національна мистецька спадщина, тим вона вартісніша у гроні загальнолюдського мистецького доробку. «Глибоко національну у своїй основі», з блискучою панорамою образів, з високим рівнем ідей Лесю Українку Грушевський цінував як таку, що «переводила їх на ґрунт вічних вселюдських змагань» [7, с. 10], бо в мистецтві вселюдське може реалізовуватися тільки через національне. Концентрованим виразом такої єдності національного та загальнолюдського була, на його переконання, творчість

Олександра Олеся, бо у духовному зцементуванні нації, а тим більше поневоленій нації, лірика великих поетів виконує роль, подібну до народної пісні. Про останню він, зокрема, виступаючи у 1927 році на ювілейному засіданні до 100-річчя з часу видання збірника пісень Михайла Максимовича, риторично запитував: «Хто повалив перегорожі віросповідних церковних і політичних упереджень, штучно підтримуваних нашими противниками? Хто наблизив до розуміння... Західної України переживання України Наддніпрянської?.. Хто дав відчуття єдності народної стихії, одність настроїв і психіки, одність соціального ярма на всіх просторах української землі? А хто... сповнює велику місію дерусифікації робітництва і інтелігенції...?». І патетично відповідав: «Українська книга, театр, кіно, але передовсім таки вона, українська пісня» [6, с. 256].

В духовному розвитку нації О. Олесь — лірик — велика цінність: «Ніколи не сплямувавши свого пера якими-небудь проявами національної ненависті чи шовінізму, він твердо і непохитно пішов українською дорогою... як кобзар — провідник українського громадянства по його «дорозі в казку...» [4, с. V].

Вчений надавав великого значення місцю митця в загальному процесі розвитку національної культури. Його думки про зв'язок художньої творчості з громадським життям важливі і повчальні для українського національного відродження й сьогодні. Зокрема він вважав, що народне життя не може завмирати, бо «все, що збагачує його, що підносить настрій, енергію й творчість, не може бути легковажене ні на хвилю. Се повинно нарешті усвідомитись після деякого часу занедбання літературних інтересів» [8, с. 5, II].

Особливо був стурбований тим, що під час революцій громадянство в стані ейфорії наївно вірить у безмежні можливості політичних акцій і легковажно відвертається від усього, що не обіцяє безпосередніх політичних здобутків. В цей час культурно-національні інтереси відходять на дальший план. «Королівна українського життя — література, зокрема поезія, котрою так тішилося і пишалось українське суспільство, недавно, стало Сандрільоною, призначеною сидіти в попелі спалених надій» [4, с. 1—2], — з болем і тривогою писав М. Грушевський у 20-ті роки. Але які актуальні ці думки, на жаль, й нині.

Як історик синтетичного і всеохоплюючого мислення М. Грушевський бачив у мистецтві одну з неодмінних сфер людської діяльності, без якої неможлива повнота національного буття народу, а тим більше процес його реальної державності. Не випадково вже як перший Президент Української Народної Республіки Михайло Сергійович брав безпосередню участь у становленні Української Академії мистецтва. Зокрема, він досконало орієнтувався в українському образотворчому мистецтві, про що, для прикладу, свідчить відібраний ним матеріал до «Ілюстрованої історії України-Руси» та «Культурно-національного руху на Україні в XVI—XVII ст.» (художнє оформлення книги здійснене видатним українським художником В. Кричевським).

Михайло Грушевський добре розумів, що «дійсний стародавній предмет вводить сучасного чоловіка в старе житє далеко краще і живіше, ніж довгі описи і всякі новіші фантазії. Стара гравюра, малюнок, незалежно від того, що вони представляють, дають нам іще взірець тодішньої техніки, артистичної творчості, художнього розуміння» [8, с. 4].

Не поділялись ним приватноіндивідуальна та загальногромадянська сфери у мистецтві, розглядав їх як складник єдиного історико-культурного процесу. Як мистецького критика його завжди цікавили національні витоки мистецтва, місце конкретного художника в загальнохудожньому процесі, індивідуальні особливості художнього бачення світу, загальний контекст творчості. Це був широкоосяжний погляд історика суспільства, українознавця, який піклується про повноту вияву рідної культури. Болів його брак попиту на витвори художників, бо розумів, що без цього неможливий нормальний, повнокровний розвій мистецтва. «В нашій суспільности ще нема попиту на штуку, і в тім один з неприємних проявів малокультурності, міщанського філістерства, з котрого, треба признатися суспільність не встигла ще вповні визволитися» [1, с. 3]. При тому у нього були високими вимоги щодо якості художніх творів. Не сумнівався, що «форма сама являється дуже важним культурно-історичним фактом... краса ж передовсім се форма в формі». Реалізуючи такий підхід до мистецтва, розумів його як вияв національної свідомості, як форму вияву естетичних смаків, кардіограму розвитку напрямків, стилів, жанрів, як прояв життя індивідуальності художника, сина свого часу, зануреного в сучасність. Був категоричним щодо загравання з низькими, дешевими смаками публіки. Його не задовільняло, що митець свій патріотизм виявляє тільки у тому, що тримається етнографічного грунту, що не «втік з свого етнографічного перелогу на

багатші чужі лани», що він сягав рівня наївного дилетантизму. Українська громадськість, вважав Грушевський, повинна ставити серйозні вимоги до діячів національної культури, художньої творчості, щоб вони «жили за світовим культурним життям, а не пасли задніх, пережовуючи стару нікчемну жвачку, давали суспільности роботу солідну, свіжу, яка б держала її в курсі загальнолюдського світового життя, а не годувала старою обмежицею «від розуму» [10, с. 121—122].

Тенденція культурного розвою визначалася ним як природнє інтегрування у національну культуру досягнень загальнолюдської культурної еволюції. При тому він застерігав, що «золота стежка», по якій має йти культурний розвиток української нації, був рівновіддалений як від беззастережного наслідування «світовій моді», так і від реакційної національної замкнутості» [11, с. 97].

«Повнота національного життя, — роз'яснював учений, — не приходить сама, її треба здобути, щоб стати нацією, для цього мало мати етнографічну фізіономію, етнографічну територію, певну числову демографічну масу. Треба хотіти бути нацією, треба в тім напрямі працювати сильно, рушити всі суспільні засоби — перетворити потенційну енергію етнографічного існування в динаміку національного розвою. Етнографічна окремішність — се статика, національне життя — продукт волі, динамічної енергії народу. Треба для того хотіти, треба робити, треба дерзати» [10, с. 123]. Ці критерії і вимоги позачасові. Розуму б і бажання їх виконати!

Цінність держави як культурної і поступової форми вбачається ним в тому, що вона дає «змогу духовно-моральну економічному і політичному розвиткові громади» [12, с. 149]. І тут на перший план він висуває вимогу організації національної освіти рідною мовою, бо вона сприяє засвоєнню цивілізаційного поступу на рівні психологічному, тобто на рівні тих «пучків смислів», які найкраще сприймаються саме в контексті рідної мови [12, с. 24]. В цій царині віддає належне тим синам України, які доклали сил задля розбудови рідної школи: це і М. Костомаров, який збирав гроші на видання українських шкільних книг, і П. Куліш, який займався складанням граматик, і Т. Шевченко, який написав і видав український «Буквар», і О. Павловський, який у 1818 році уклав першу граматику української мови. Віддає вчений велику шану і К. Ушинському за те, що той обстоював право кожного народу мати школу рідною мовою. Переконаний, що «серед усіх потреб нашого національного життя потреба рідної школи найголовніша, бо народ, який не має своєї школи, може бути лише пасербом чужих народів; а ніколи не виб'ється на самостійну дорогу існування». Глибоко розумів: доля рідної мови, взагалі, мовної політики залежить не тільки від заходів уряду, бо як вона може жити, коли її відцуралися начальство й злюмпенізоване місто, (чи не теперішня ситуація?!), а й від національної свідомості громадян, яка покликана реалізовувати українськість як цінність в життя. Тому й закликає: «Треба горнутися до свого українського, заохочувати до нього, розширювати його всіма способами», бо без рідної мови не можливе ні економічне ні духовне відродження України. У праці «Про українську мову і українську школу» великий історик наголошував: «Всі інші народи, що дійшли добробуту, освіти, доброго ладу, дійшли тільки завдяки тому, що мали просвіту на рідній мові... І наш народ не іншою дорогою виб'ється з теперішніх злиднів, як тільки тримаючися свого, розширяючи освіту на рідній мові, а з освітою доходитиме і всякого ладу і права» [13, с. 25]. В сьогоднішніх умовах гострої потреби вироблення ідеологічних концептів сучасного державотворення (бо живемо у суспільстві, де щодень драматично звучить «бути чи не бути»?!) це мало б стати кредо!

Саме такий підхід до освіти приведе, згідно з логікою мислення М. Грушевського, не тільки до «культури краси», а й до культури життя». А це і певний матеріальний добробут як основа благополуччя народу, новий рівень технологій і соціальна справедливість, і демократичні свободи, і побутові людські норми відносин, і мораль, і високі художньо- естетичні надбання. В цьому широкому сенсі культура має творити, за словами Грушевського, «соціально-моральні якості, що ними має утвердитися і уславитися в світі нова Україна». Обставини нашого сьогодення, на відміну від трагічних колізій початку XX ст., так склалися, що ми в силі здійснити (якщо, звичайно, здолаємо інерцію пасивності розчарувань, здобувшись на силу духу й прагнення перемогти) — збудувати вільну незалежну Україну, сильну соціально-моральними вартостями її будівничих — громадян української держави. І в цьому нам мають допомогти та й стати імперативом до дії ідеї великого вченого у патріота.

1. Вступний виклад з давньої історії Руси, виголошений у Львівському університеті 30 вересня 1894 р. — Львів, 1894.
2. *Герасимчук В.* Михайло Грушевський як історіограф України / В. Герасимчук // Записки НТШ. — Т. 133. — Львів, 1922.
3. *Грушевський М.* Історія України-Руси / Михайло Грушевський. — К., 1991. — Т. 1.
4. *Грушевський М.* Поезії Олеся / Михайло Грушевський // Олесь О. Вибір поезій. 1903—1923. — Прага, 1923.
5. *Грушевський М.* Звичайна схема «русской» історії й справа раціонального укладу східного слов'янства / Михайло Грушевський // Літературна Україна. — 1991. — 30 травня.
6. Грушевський М. Збірник наукових праць і матеріалів Міжнародної ювілейної конференції, присвяченої 125 річниці від дня народження Михайла Грушевського. — Львів, 1994.
7. *Грушевський М.* Пам'яті Лесі Українки / Михайло Грушевський // ЛНВ. — Львів, 1913. — Кн. 10.
8. *Грушевський М.* Ілюстрована історія України / Михайло Грушевський. — К. ; Львів, 1913.
9. *Грушевський М.* Друга вистава образів Ів. Труша / Михайло Грушевський // ЛВН. — Львів, 1901. — Т. XV. — Кн. 8.
10. *Грушевський М.* На українські теми. Ще про культуру і критику / Михайло Грушевський // ЛВН. — Львів, 1988. — Кн. 10.
11. *Грушевський М.* З нашого культурного життя / Михайло Грушевський // Наша політика. — Львів, 1911.
12. *Грушевський М.* Історія України-Руси : в 11-ти т. — Т. 1 / Михайло Грушевський. — К., 1991.
13. *Грушевский М.* Украинский вопрос / М. Грушевский. — М., 1917.
14. *Грушевський М.* Про українську мову і українську школу / Михайло Грушевський. — К., 1991.
15. Історія української літератури. — Львів, 1923.
16. Ювілей академіка Грушевського. 1866—1926. Видання ювілейної комісії. — К., 1927.

Hanna Pokotylo

THIS IS CULTURE THAT WILL STRENGTHEN NEW UKRAINE (FROM THE SPHERE OF CULTUROLOGICAL VIEWS)

In 80th anniversary of Mykhailo Hrushevsky's death

Mykhailo Hrushevsky had obviously been great figure of Ukrainian culture. Universality of his personality, productivity of his research-works, activity in the state matters have proven Hrushevsky's efforts as historian, culturologist, literature expert, art scholar, ethnologist, fictionist, critic, organizer of science and statesman. Truly, he had belonged to a type of Renaissance persons. Forwarding national idea as a dominant one in his work, Hrushevsky had convincingly claimed that pro-Ukrainian attitudes still contained ancient sources of people's history, language, traditions, millennia of unbroken existence. He had trusted in the fact, that history of the people and folk culture belonged to inseparable entities. History — in Hrushevsky's view — is the process of people's self-realization with unique psycho-physical and spiritual characteristics. He had emphasized that world culture realized itself only through national cultures, as in the case of universal values expressed by means of national ones. Concentrated expression for this unity of national and universal matters he had seen in L. Ukrainka's and O. Oles' creations. National cultural development had been determined by him as a natural integration of artistic and human values into universal cultural evolution. Mastering of the native language has played quite important role in the implementation of those ideas. This approach might lead not to the «culture of beauty» only but also to a «culture of life».

Keywords: Mykhailo Hrushevsky, nation, history, culture, statehood, national idea, national consciousness, art.

Ганна Покотыло

КУЛЬТУРОЙ ДОЛЖНА УТВЕРЖДАТЬСЯ НОВАЯ УКРАИНА (ИЗ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ)

К 80-летию со дня смерти Михаила Грушевского

В 80-ю годовщину со дня смерти Михаила Грушевского, величественного светоча украинской культуры, мы особенно отчетливо осознаем универсализм его личности, разнообразие его научных изысканий, деятельность на ниве государственного строительства, а также впечатляющие результаты его трудов как историка, культоролога, литературоведа, искусствоведа, этнолога, беллетриста, критика, организатора науки, мирового политика. Воистину, М. Грушевский был человеком ренессансного типа. Избрав национальную идею доминантой своего творчества, он убедительно доказал, что в украинстве сохранены самые отдаленные истоки истории народа, его языка, традиций и тысячелетняя протяжённость его непрерывного бытия. Ученый был убежден, что история народа и его культура неразрывны: история в сути своей является процессом культурной самореализации народа с его неповторимыми психофизическими и духовными особенностями. Он подчеркивал, что мировая культура реализуется в культурах национальных, подобно тому, как общечеловеческое выражается через национальное. Концентрированное выражение такого единства национального и общечеловеческого М. Грушевский усматривал в творчестве Леси Украинки и Олександра Олеся. Механизм национально-культурного развития определялся им как естественное пополнения процесса культурного развития достижениями общечеловеческой культурной эволюции. В реализации этих идей особая роль принадлежит образованию на родном языке. Такой подход иведёт не только к «культуре красоты», но и к «культуре жизни».

Ключевые слова: Михаил Грушевский, народ, история, культура, государственность, национальная идея, национальное сознание, искусство.



Мар'яна ЛЕВИЦЬКА

ДЕРЕВО ЯК СИМВОЛ В ОБРАЗОТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Аналізується зображення дерева як символу в живописних і графічних творах Т. Шевченка. Це спроба узагальнення семантики візуального образу «дерева» в контексті міфологічних та фольклорно-поетичних уявлень поета. Об'єктом аналізу були вибрані твори Т. Шевченка, в яких дерево із краєвидного елементу перетворюється у глибокий символ.

Ключові слова: Тарас Шевченко, символ, дерево, образна домінанта.

Поетична та малярська спадщина Т. Шевченка, як складова європейських мистецьких надбань, викликає великий інтерес дослідників найрізноманітніших галузей гуманітарного знання. Із уважним вивченням життєвого та творчого шляху відкриваються невідомі факти біографії, змінюється датування окремих творів, сучасне літературознавство пропонує грунтовний, заглиблений до філософсько-екзистенційних основ аналіз поетичних творів, у мистецтвознавстві з'являються нові інтепретації малярської та графічної спадщини Шевченка-художника.

Навіть побіжний огляд бібліографії творчості Шевченка [1; 2; 3; 5; 6; 10; 14; 15] та, особливо, безпосереднє знайомство із його мистецьким доробком засвідчують своєрідність образного мислення Шевченка-поета та вираження певних ідей засобами символічної образності у його живописній творчості. Відхід від тематичного осмислення художніх текстів намітився в дослідженнях Г. Грабовича, Є. Нахліка [3; 10]. Водночас, живопис і графіка Т. Шевченка аналізувалися переважно в контексті видових, тематичних або стилістичних аспектів [15; 21]. Зміна парадигми у вивченні доробку Шевченка-художника спостерігається у працях В. Яцюка, Л. Генералюк, в яких дослідники особливу увагу присвятили аналізу часто повторюваних образів і мотивів у спадщині митця [2; 22].

Органічна закоріненість всього образного ладу Шевченкової поетики, його метафор та алегорій у систему народного міфо-поетичного світогляду доводилася неодноразово. Безперечно, етноцентризм Т. Шевченка має в основі християнську мораль та українську народну етику, водночас митець глибоко засвоював та невимушено інкорпорував до національної парадигми здобутки світової культури [2, с. 144].

Одним з таких образів, що часто виринає у поетичній та малярській творчості митця, є образ дерева (в реалістичному чи то алегоричному трактуванні). Відтак, інтерес до такого архаїчного, змістовно багаторівневого символу світової культури як дерево, втілений у Шевченковій образотворчості, видається цілком обґрунтованим. Про те, що дерево є часто повторюваним мотивом, архетипним елементом поезії Т. Шевченка. згадує Г. Грабович [3, с. 29]. Тут варто нагадати широкий комплекс понять, які втілює цей символ у світовій культурі та українській народній традиції:

• концепція світового дерева, дерева життя (arbor vitae); дерево як зв'язуюча ланка між рівнями потойбічного/підземного — земного/білого світу та світу небесного [8, с. 171];

• особливо містичним для древніх людей був зв'язок дерева із вогнем (дерево як «таємнича істота, що народжує і живить вогонь») [4, с. 396];

• дерево як символ циклічності світопорядку, уособлення вмирання і воскресіння [4, с. 397];

• прадавня тотемічна функція дерева, із якою пов'язаний символ «дерева роду», генеалогічного дерева; у зв'язку із християнською традицією — дерево Ієсея як зображення родоводу Христа [16, с. 208, 260];

• дерево — як уособлення хреста і відкуплення на ньому гріхів людства Ісусом [12, с. 174];

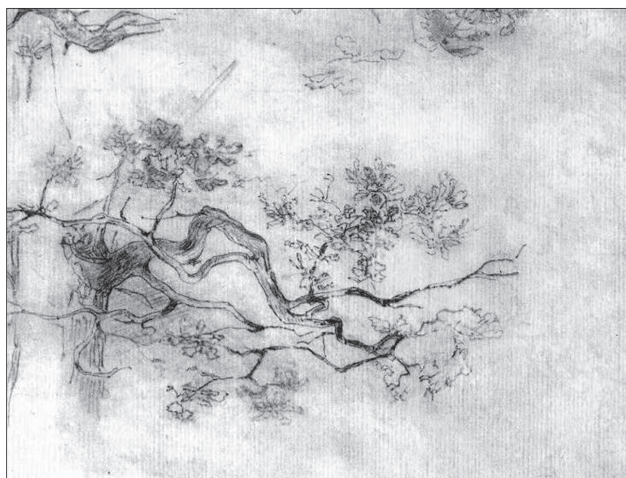
• у пісенному фолькльорі дерево часто стає персоніфікованим образом людини;

• у системі календарних обрядів та звичаїв українців із культом дерева пов'язані клечання на Трійцю, зелене дерево на вершечку новозбудованої хати [7, с. 52—53; 229].

Отже, завдяки засвоєному ще у дитинстві досвіду: календарні обряди, невіддільні від повсякденної практики, розмаїття пісень і балад, багатство народної орнаментики тощо, Шевченко у зрілій своїй творчості стає художником, до певної міри унікальним. Цю унікальність Шевченкової образотворчості добре демонструє полотно «Катерина» (1842 р., НМТШ). Своєрідність образно-знакових кодів цього полотна неодноразово інтерпретувалась дослідниками [11, с. 408]. Ця своєрідність полягає в тому, що «*...кожну постать, кожну складову композиції автор перетворює на символ — засіб винятковий у тогочасному професійному живопису, але традиційний в українському образотворчому фолькльорі*» [22, с. 35]. Могутнє дерево (а саме дуб — символ сили і довголіття) не випадкове у композиції цього твору (іл. 1). Адже Шевченко, добре знаючи Біблію, наче переосмислює слова з книги пророка Ісайї: «*...бо станете ви як той дуб, що листя всихає йому, і як сад, що не має води*» [9, с. 1—30]. Про пошуки графічної і смислової виразності свідчить і рисунковий етюд 1842 р. до цієї картини (іл. 2) [25, с. 71]. В етюді стовбур дерева логічно замикає ближній план, а графічно-виразний рисунок гілля містить кілька емоційно-смислових акцентів: суха гілка, спрямована на ківер Катерининого кривдника, гілля, що нависає над головою героїні, затінюючи частину її обличчя. Особливий наголос тут має зелена галузка дуба, безжально відламана і кинута на шлях. Вона (за принципом композиційної аналогії) стає перегуком із трагічною долею героїні, яка, порушивши звичаї та моральні приписи свого народу, відірвалася від здорового життєдайного кореня роду і змушена пропасти/загинути, як та відламана гілка. Тобто у Шевченковому полотні «Катерина» відобразився складний, насичений архетипними образами, і емоційно, і раціоналістично переосмислений український світ митця. У цьому світі всі особи, речі



Іл. 1. «Катерина», 1842 р., п. о.



Іл. 2. «Гілка дуба», етюд, рисунок олівцем, 1842



Іл. 3. «Краєвид Києва», рисунок олівцем, 1843



Іл. 4. «Сад Новопетровського укріплення», рисунок олівцем, 1854



Іл. 5. «Мангишлацький сад», сепія, 1852

і події, окрім реального, мають глибоко символічний зміст. У цьому світі дерево із буденного елемента краєвиду волею художника «переростає» у символічну форму (іл. 3) [14, с. 408].

Тонке емоційне відчуття природи, у поєднанні із вродженою здатністю до поетично-алегоричного тлумачення її явищ по-особливому відобразилися у графічних творах Шевченка періоду заслання, в яких мотив краєвиду із деревами зайняв одне із важливих місць. В один із чарівних погожих днів червня 1857 р. (під час перебування в Новопетровському укріпленні) Шевченко нотує: «*Ничего не может быть в жизни слаще, очаровательнее уединения, особенно перед лицом улыбающейся, цветущей красавицы матери Природы. Под ее сладким волшебным обаянием человек невольно погружается сам в себя и* ***видит Бога на земле****, как говорит поэт...*» [18, с. 17]. Світ природи, з її божественним ладом, гармонією, силою і красою у шевченкових краєвидах періоду заслання контрастує із моральним занепадом, виродженням людського суспільства, де вершиною поневолення людини стає принизлива армійська муштра. Особливо пригнічував поета казахський краєвид: «*...Пустыня, совершеннейшая пустыня, без всякой растительности, песок да камень... Смотря на эту безжизненность такая тоска одолеет, что сам не знешь что с собой делать, и если б можно было мне рисовать, то, право, ничего не нарисовал бы: так пусто*» [19, с. 259].

І якщо характер світу/середовища, зображеного в поезії Т. Шевченка, часто «не визначається локальними ознаками» [3, с. 72], то в живописі і в графіці присутні різні рівні трактування — від реалістичності документальних замальовок до алегоричної образності краєвидних мотивів. Не випадково одним із улюблених куточків стає для Шевченка т. зв. сад Новопетровського укріплення (властиво, це був звичайний город — кілька грядок з овочами та декілька молодих дерев), зображений на рисунку і на акварелі 1854 р. (іл. 4). Акварель монохромна, вирішена майже як сепія: серед однорідної жовтаво-сірої степової пустки приємним оживляючим контрастом виділяється соковита зелень молодих деревцят. Художник відтворює не просто улюблений куточок, а переосмислює його як мотив протиставлення мертвотного пейзажу (пустка, безнадія, гнітючий відчай незмінності) та схилених під різким поривом вітру дерев (уособлення змін, надії на оновлення, перетворення пустелі і життя в ній). Дерева, схилені вітром, але не зламані, стають уособленням витривалості перед житейськими незгодами. В цьому непретензійному зображенні видно, наскільки для Шевченка характерне бачення універсального в конкретному.

Особливою глибиною символіко-алегоричного узагальнення позначені такі твори Т. Шевченка як сепія «Мангишлацький сад» (1852 р.) та акварель «Дерева у Ханга-Баба» (1857 р., НМТШ). Зо-

крема, у сепії «Мангишлацький сад» у вигляді могутніх дерев-велетів, Т. Шевченка надихає не лише їх життєстверджуюча краса, сила і витривалість, здатність стояти наперекір обставинам, а й велич божественного творіння, якою позначена довколишня природа (іл. 5). Взагалі хаотичне, на перший погляд, нагромадження кам'яних брил, покручених стовбурів, гілок з листям, що заповнюють увесь формат єдиним планом, своєю первозданністю навіває алюзії перших днів створення світу.

Інший образно-емоційний лад має акварель із куточком урочища Ханга-Баба. В одному з листів до Бр. Залєського Шевченко ділиться споминами: «*С того времени как мы расстались с тобою, я два раза был на Ханга-Бабе, пересмотрел и перещупал все деревья и веточки, которыми мы с тобой любовались, и, признаюся тебе, друже мой, заплакал. Не было с кем посмотреть на творение руки божией — вот причина слез моих*» [20, с. 272].

Урочище Ханга-баба, розташоване трохи віддалік форту, було місцем поховань місцевих жителів-кочовиків. Акварель Шевченка наділена надзвичайною силою емоційного враження і потужним символічним зарядом, завдяки її композиційному вирішенню. Обрана автором низька лінія горизонту робить дерева на першому плані максимально масштабними, монументальними, їх графічно чіткі, експресивні темні силуети різко виділяються на фоні похмурого неба. Елемент контрасту вносить висвітлений пагорб зліва — його врівноважена пірамідальна форма ще більше підкреслює динамічні лінії гілля, похилені, викручені тіла-стовбури. Цікаво, що дослідник творчості Шевченка В. Яцюк, який особисто побував у місцях Шевченкового заслання, стверджував, що художник не переносив фрагмент краєвиду безпосередньо на папір, а на основі кількох мотивів синтезував потрібний йому образ [23, с. 73].

В акварелі «Дерева в Ханга-Баба» Шевченко дуже лаконічними засобами розкриває глибинні теми — життя і смерті, тлінного і вічного; дерево тут стає символом могутньої вітальної сили, і, разом з тим, — безмовним свідком марноти людського життя. Ця акварель Шевченка за глибиною узагальнення та емоційним напруженням може бути зіставлена із творами експресіоністів XX ст.[1] [17]. Звичайно, наведені зразки не вичерпують тему дерева як символу в мистецтві Т. Шевченка, а лише окреслюють можливе поле глибшого дослідження. Але навіть на основі цих творів можна переконливо стверджувати, що трансформацію конкретних природних форм у символи автор проводив цілеспрямовано. Шевченко-художник виводить прості й буденні візуальні образи (як от дерева) на рівень символічного універсалізму, виявляючи унікальну здатність до творення складних багаторівневих символів-концептів [2, с. 146].

1. *Антонович Д.* Шевченко — маляр / Д. Антонович ; вст. сл. А. Кальченка ; післям. Т. Андрущенко. — К. : Україна, 2004. — 272 с.
2. *Генералюк Л.* Універсалізм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва / Л. Генералюк. — К. : Наукова думка, 2008. — 544 с.
3. *Грабович Г.* Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Т. Шевченка / Г. Грабович. — К. : Критика, 1998. — 206 с.
4. Древо жизни // Мифы народов мира: Энциклопедия : в 2 т. — М. : Советская энциклопедия, 1987. — Т. 1. — С. 396—397.
5. *Забужко О.* Шевченків міф України: спроба філософського аналізу / О. Забужко. — К., 1997. — 187 с.
6. *Зайцев П.* Життя Тараса Шевченка / П. Зайцев ; передм. В. Шевчука ; упоряд. Ю. Іванченко. — К. : Мистецтво, 1994. — 352 с.
7. *Іларіон, митрополит.* Дохристиянські вірування українського народу / Митрополит Іларіон. — К. : Обереги, 1992. — 424 с.
8. *Керлот Х.Э.* Словарь символов / Х.Э. Керлот. — [Б. м.] : Relf-book, 1994.— 342 с.
9. Книга пророка Ісайї, 1:30 / Святе письмо Старого і Нового заповіту. — Рим, 1991.
10. *Нахлік Є.* Доля — Los — Судьба. Шевченко і польські та російські романтики / Є. Нахлік ; НАН України. Львівське відділення інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка. — Львів, 2003. — 568 с.
11. *Овсійчук В.* Класицизм і романтизм в українському мистецтві / В. Овсійчук. — К. : Дніпро, 2001. — 444 с.
12. *Овчинников А.* Символика христианского искусства / А. Овчинников. — М., 1999. — 396 с.
13. Офорти Тараса Шевченка / упоряд. В. Касіян. — К. : Мистецтво, 1964. — 157 с. : іл.
14. *Смаль-Стоцький С.* Тарас Шевченко. Інтерпретації / С. Смаль-Стоцький. — Черкаси : Брама, 2003. — 376 с.

[1] Тут цікаво порівняти зображення Шевченком природи у серії «Живописна Україна», де автор передає гармонію і рівновагу між краєвидами та творінням людських рук, підкреслює ліричну настроєвість, елегійну поетичність краєвидів. — Див. [17, іл. 17, 18, 34, 43].

15. *Тарахан-Береза З.П.* Шевченко — поет і художник / З.П. Тарахан-Береза. — К., 1985.— 359 с.
16. *Холл Дж.* Словарь сюжетов и символов в искусстве / Дж. Холл. — М. : Крон-Пресс, 1996. — 467 с.
17. Шевченко Т. Живопис, графіка / упоряд. Д. Степовик. — К. : Мистецтво, 1986. — 175 с. : іл. — (Альбом).
18. *Шевченко Т.* Щоденник / Тарас Шевченко // Тарас Шевченко. Твори : у 5 т. — К. : Дніпро, 1985.— Т. 5. — С. 17.
19. *Шевченко Т.* Вибрані листи / Тарас Шевченко // Тарас Шевченко. Твори : у 5 т. — К. : Дніпро, 1985.— Т. 5. — С. 259 (Лист до А.І. Лизогуба 16 липня 1852 р.).
20. *Шевченко Т.* Вибрані листи / Тарас Шевченко // Тарас Шевченко. Твори : у 5 т. — К. : Дніпро, 1985. — Т. 5. — С. 272. — (Лист до Бр. Залеського 6 січня 1854 р.).
21. Шевченко Т. Мистецька спадщина (Образотворчий матеріал) : в 4 т. / Тарас Шевченко ; Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ; Держ. музей Т.Г. Шевченка ; відп. ред. В. Касіян. — К. : Вид-во Акад. наук УРСР, 1961.
22. *Яцюк В.* Малярство і графіка Тараса Шевченка: спостереження, інтерпретації / В. Яцюк. — К. : Рада, 2003. — 237 с.
23. *Яцюк В.* Живопис — моя професія. Шевченкознавчі етюди / В. Яцюк. — К. : Радянський письменник, 1989. — 301 с.
24. *Яцюк В.* Віч-на-віч із Шевченком: іконографія 1838—1861 років / В. Яцюк. — К. : Балтія Друк, 2004. — 112 с. : іл.
25. *Яцюк В.* «Катерина» відома і невідома / В. Яцюк // Живопис — моя професія. Шевченкознавчі етюди. — К., 1989. — С. 8—37.

Maryana Lewytska

A TREE AS SYMBOL OF T. SHEVCHENKO'S FINE ARTISTRY

The article has brought analytical study as for the image of tree being polysemantic symbol in T. Shevchenko's painting. Various semiotic levels of mythological and folklore significance dependent on painter's conceptions have been considered in comparison of poetic and fine-artistic creations; especial selection of works depicting transformation of landscape tree into deep symbolic figure has been presented.

Keywords: Taras Shevchenko, symbol, tree, figurative dominant.

Марьяна Левицка

ДЕРЕВО КАК СИМВОЛИЧЕСКИЙ ОБРАЗ В ПОЭЗИИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО

Статья посвящена анализу изображений дерева как символа в живописных и графических произведениях Т. Шевченка. В статье сделана попытка обобщения семантики визуального образа «дерева» в контексте мифологических и фольклорно-поэтических представлений автора. Объектом анализа були избраны произведения Т. Шевченка, в которых дерево из элемента пейзажа превращается в глубокий символ.

Ключевые слова: Тарас Шевченко, символ, дерево, доминирующий образ.



Надія ЮРЧЕНКО

ГРАФІЧНА ШЕВЧЕНКІАНА ІРИНИ ГУРТОВЕНКО

Аналізується шевченкіана молодої художниці з м. Суми Ірини Гуртовенко, створена під керівництвом художника-графіка О.Д. Кузьменка. Збірки зберігаються в Сумському художньому музеї імені Никанора Онацького, та в Національному заповіднику Тараса Шевченка в Каневі.

Ключові слова: талановита мисткиня, ліноритн, малюнки, шевченкіана.

У 1990 році молода художниця з м. Суми Ірина Гуртовенко (1965—2005) створила власний цикл творів за мотивами поезії Тараса Шевченка, який особливо вирізняється серед її робіт, що зберігаються у Сумському художньому музеї імені Никанора Онацького.

Природне творче обдарування Ірини Гуртовенко розвинулось у період її навчання в Сумах — спочатку у дитячій художній школі ім. Михайла Лисенка (викладачі Ольга Солдатенко, Володимир Соклаков), потім у міській студії у відомого графіка-екслібрисиста Олекси Кузьменка; до кінця свого короткого життя вона відвідувала студію народної творчості, керовану Борисом Данченком (іл. 1). Усі вчителі з любов'ю ставилися до неї та всіляко допомагали, бо ця дівчина з дитинства мала невиліковну хворобу крові, що й стало на заваді її подальшого навчання.

Творчі здібності молодої мисткині були високо оцінені співробітниками художнього музею, у фондах якого зберігається понад 50 її творів, а це великі листи кольорових гуашей, вкритих дрібними площинами і короткими лініями у своєрідній наївній манері, властивій талановитим дітям. Густо населені людьми, сюжети Гуртовенко не просто радують око, а вражають дотепними деталями, актуальністю тем. Зберігаються її твори і в Каневі у Національному заповіднику Тараса Шевченка.

Не так давно музей несподівано отримав у дарунок графічний доробок художниці — серії ліноритів та оригінальних малюнків тушшю на літературну те-



Іл. 1



Іл. 2



Іл. 3



Іл. 4



Іл. 5

матику. Її шевченкіана, створена під керівництвом художника-графіка О.Д. Кузьменка, вирізняється багатою мистецькою уявою. Виявляється, що в студії, коли там навчалася Ірина, окрім занять малюванням, читали класичну літературу, цікавились поезією. Так віршовані рядки «Кобзаря», що запали в душу молодої мисткині, зорієнтували її у виборі мотивів для графічних композицій, зображальною домінантою яких стала майстерно збудована гра чорно-білих площин, ліній, плям (іл. 2). Цикл складається з 28 аркушів, які передають враження молодої художниці від досить складних поетичних творів Шевченка, як-от: «Неофіти», «Княжна», «Наймичка», «Невольник», «Гайдамаки», «Причинна», «Давидові псалми», «Перебендя», а також від різних ліричних віршів, містерій, дум Кобзаря, що свідчить про широку освіченість виконавиці.

Пошуки нових зображальних засобів через альтернативне трактування класичних прийомів завжди притаманні молоді. Іра Гуртовенко не стала винятком: поштовхом для творення і втілення духовних цінностей самої мисткині стала поезія Тараса Шевченка, волелюбні ідеї та думки якого вона по-своєму втілила на папері (іл. 3). У її творах наївне світобачення поєднується з традиціями стилю нонконформізму, в ідеології якого закладена протидія сталим реалістичним вирішенням, притаманним численним ілюстраціям до Кобзаря, що існували у радянському мистецтві.

Самовираження художниці в цих роботах приваблює щирістю і любов'ю, прагненням відтворити своє світобачення, що ототожнюється в її уяві з архаїчно-казковими сюжетами, в яких ніби вона сама є одним з персонажів (іл. 4). Від академічних ілюстрацій її аркуші відрізняються глибинною невимушеністю та своєрідністю. Події творів з людськими персонажами, тваринами, предметами та пейзажами побудовані як у старовинних сувоях, знизу догори, де люди зливаються у предметно-пейзажному просторі, що нагадує своєрідну «витинанку»; внизу аркуша йдуть дещо незграбні, але гармонійні щодо самого задуму, написи — цитати з Шевченкових рядків (іл. 5).

Шевченкіана Гуртовенко починається з зображення дуба з розлогою кроною, під яким сидить кобзар у високій кучмі з довгими вусами, а на чорному тлі білими літерами — назва циклу (іл. 1). Треба відзначити, що головним моментом, який працює на відтворення особистого сприйняття художниці, був гумор, в житті Ірина завжди була з доброю посмішкою, тому й всі її роботи вирішені в цьому дусі. Маленькі фігурки людей сприймаються ніби твердь землі (підкреслимо, що серед них вона бачила і свою дівочу-дитячу постать). І домашні тварини, і кособокі хатки-мазанки — все це в уяві авторки передає дух батьківської землі.

З-поміж інших — вирізняється аркуш із рядками з поеми «Княжна»: «...В гаю все покотом лежало — пляшки і гості, де що впало», тут у єдиній круговерті перемішалися люди та предмети, тим самим створюється враження особливого хаосу. «Садок вишневий» у мисткині уособлює не українські весняні краєвиди, а працю на полях та на подвір'ї, де у кількох планах вирішується загальна композиція твору з людьми у національних строях, які пораються по господарству, маленькі хатки займають тут зовсім незначне місце. І так в усіх аркушах Гуртовенко відбито суто особисте сприйняття змісту Шевченкової поезії, саме це робить її гравюри та малюнки неповторними.

Цю серію Ірини умовно можна поділити за сюжетами, як-от: про Бога та вищі природні сили («Давидові псалми», «Думка»), — в останньому зоряне небо постає у вигляді чоловіка в кучмі з довгими вусами на кшталт самого Кобзаря (іл. 6). Художницю хвилюють теми історії життя рідної землі («На могилі кобзар сидить та на кобзі грає», «На всій Україні високі могили», «Йшли в Суботов про Богдана мирянам співати»), братерства та гіркої долі



Іл. 6

(«Ми вкупочці колись росли», «Мені тринадцятий минало», «І ворожка ворожила», «Давно вже я сиджу в неволі»), сімейних взаємин («І дід і баба у неділю на призьбі вдвох собі сиділи», «Ой дивуйтесь, лицяйтеся, а з іншими вінчайтеся», «Втоптала стежку на могилу, все виглядать його ходила»).

Шевченкіану Ірини Гуртовенко можна впевнено долучити до української художньої спадщини, присвяченої великому поетові-пророку.

Nadiya Yurchenko

IRYNA HURTOVENKO'S GRAPHICAL SHEVCHENKIANA

In the article have been reported some main problems in creative activities by Iryna Hurtovenko (1965—2005), Sumy graphical artist and her interpretation of Shevchenkian theme with consequent analytical consideration of most representative series and sheets.

Keywords: graphical art, Shevchenkian theme, people's tradition, poetry, series, sheet, image, incarnation.

Надия Юрченко

ГРАФИЧЕСКАЯ ШЕВЧЕНКИАНА ИРИНЫ ГУРТОВЕНКО

В статье изложены основные проблемы творческой деятельности художницы графика Ирины Гуртовенко (1965—2005) в ее интерпретации шевченковской темы с последующим аналитическим рассмотрением наиболее представительных листов серии.

Ключевые слова: искусство графики, шевченковская тема, народная традиция, поэзия, серия, лист, образ, воплощение.



Людмила МЕТКА

ЛАУРЕАТ ДЕРЖАВНОЇ ПРЕМІЇ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА МАЙСТЕР ДЕКОРАТИВНОЇ ГЛИНЯНОЇ СКУЛЬПТУРИ ВАСИЛЬ ОМЕЛЯНЕНКО

Дитячі та юнацькі роки

Висвітлюються витоки творчості Василя Омеляненка, видатного майстра глиняної декоративної скульптури, лауреата Державної премії імені Тараса Шевченка із селища Опішне Полтавської області. Систематизовано відомості про його дитячі та юнацькі роки. За основу статті взято спогади майстра 2010—2014 років.

Ключові слова: Василь Омеляненко, Опішне, дитинство, юність, глиняна іграшка.

«Між усіма пунктам гончарства Зіньківського повіта, який взагалі грає велику ролю з боку усякого сільського ремісництва, Опошня займає перше місце, як по числу мешканців-майстрів, так і по найкращому виробу продуктів гончарського майстерства. Розвою та зародженню сього промисла дуже запомогли і самі глини, що залягли під самою Опошнею, по долині правого берега Ворскли — сі глинища дають матеріял задля ріжного сорту посуди, кахлів і цегли...», — писав на початку XX століття відомий український етнограф Микола Русов [1, с. 42].

Отже гончарів в Опішному було чи не найбільше на Полтавщині. Марехівка, Їсіпівка, Птухівка, Яремівка, Яри, Гончарівка — кутки Опішного, які стали «*колискою*» не однієї родини потомственних гончарів: Дяченків, Денисенків, Багріїв, Бережних, Гладиревських, Горілеїв, Коломійців, Кононенків, Марехів, М'якоступів, Оначків, Острянинів, Півнів, Пошивайлів, Різників, Сердюченків, Сивашів, Хлонів та багатьох інших. На одному з кутків Опішного, а саме у Гончарівці, на початку 1920-х років, поселилася сім'я Омеляненків: Онуфрій Тихонович і Палажка Опанасівна. Вони не були пов'язані з гончарним виробництвом, проте їхні сини — Василь і Петро стали відомими саме завдяки гончарству. Про старшого Василя, який не тільки досяг значних успіхів в цій галузі мистецтва, а й отримав офіційне визнання: усіляких почесних звань, нагород і премій, у тому числі Державної премії імені Тараса Шевченка, й піде мова у статті. Основну увагу зосередимо на дитячих та юнацьких роках майстра.

Батько Василя Омеляненка — Онуфрій Тихонович народився 1882 року в селі Кирило-Ганнівка колишнього Зіньківського повіту Полтавської губернії. У 1920-х роках він налагоджував роботу двигунів у млинах Опішного: «*Він на двигатєлях робив по мельницях, підшипники одливав сам, мог щось приклепать, а принесуть гармошку, в якої міх порваний, — все чисто він зробить, як нову, і настроє. Він міг і обувку починити, каструльки запаював, замки справляв, ключі робив — усе, що попросять. Ото у руках у нього все мастерство було*», — пригадував Василь Онуфрійович[1]. Загалом про свого батька він відгукується з великою теплотою: «*Характер у батька був м'який. Хороший, добродушний він був, тихий, скромний, лагідний, не помню, щоб він коли кри-*

[1] Спогади Омеляненка Василя Онуфрійовича, 1925 р. н., Опішне, Полтавщина, 27.02.2013. Польові матеріали автора.

чав чи бив нас із братом, і п'яного ніколи не помню. Він був невеликий зростом, худенький, мав голубі очі, бороду не брив, а стриг ножницями так, що весь час оставалась щетина з пів сантиметра. Він мене спеціально нічого не вчив, а я сам часто сидів коло його, як він гармошки справляв чи щось майстрував. Він у мене в пам'яті остався так, як наче стоїть біля колеса маховика і пускає його»[2].

Мати Василя Омеляненка — Палажка Опанасівна (дів. Величко) народилася 1892 року в селі Бугаївка, що неподалік від міста Васильків на Київщині. Залишивши велику родину (двох братів і двох сестер), вона вийшла заміж за опішнянина Федора Тягуна, який на той час проходив службу в армії у тій місцевості. Федір привіз молоду дружину в Опішне, де в них 1914 року народився син Олексій. Проте подружнє життя не залагодилося. Через кілька років Федір і Палажка розлучилися. Певний час жінка бідувала сама, а на початку 1920-х років вийшла заміж за Онуфрія Омеляненка й народила ще двох синів. Жінка ніде не працювала, а жила завдяки заняттю ворожінням. Зі спогадів Василя Омеляненка: «*До неї приходили люди, й сама вона ходила поміж людьми ворожити. Нас із Петром дражнили «ворожченятами»*[3]. На відміну від покладистого чоловіка, Палажка мала жорсткий характер: «*Мати керувала у хазяйстві, нам усім від неї попадало... все не по її. Вона на батька наїдала, хоч і неправильно, а все своє доказувала, а батько був тихий і все більше мовчав. Я не помню материної ласки — вона дуже жостка була й очі в неї були всігда такі колючі, темні»*[4].

Як і більшість сільських родин Омеляненки жили в ті часи дуже скромно. Не маючи своєї хати, тулилися по квартирах і все більше на Гончарівці: «*Ми у 1929—1930 роках жили зразу отам унизу, аж де Гончарівка кінчається, на квартирі у Вишнички* (вуличне прізвисько жінки. — *Л. М.*)[5]. «*Оце ми на квартирі були, то нічим же і топити було. Вікна одинарні були, позамерзають, що аж сині, отак*



Василь Омеляненко (у верхньому ряду, посередині) серед випускників початкової школи. Опішне. Полтавщина, 1941 рік. Автор фото невідомий. Національний архів українського гончарства

інію на сантиметр було на них. І ото ми прохукуєм дірочку, щоб подивитись надвір. Тоді грошину було приложимо... Я помню, шо я більше долі спав, воно тоді рядна простеляли. На квартирах у нас більше груби були, то там ото соняшничинням топили і дровцями...»[6].

У 1929—1930 роках в Україні розпочалася масова колективізація селянських господарств. Створювалися колгоспи й в Опішненському районі. На початку 1930-х років Омеляненки переїхали в Човно-Федорівку: «*Батька послали у Човно-Федорівку на мельницю. Радянська влада забрала її у колишнього хазяїна Нестора. Мельниця — зданіє, а в причілку, в краю, було дві кімнати де жили, Нестір і Нестірка. І ми у них на квартирі жили. У другому краю зданія, під жилізом, двигуни були, маховики такі здорові. Я батька пам'ятаю у мельниці біля двигуна, а це маховики такі, більші ніж у зріст, десь 1,70 см. Отож маховик масивний, а біля цього маховика такий шків приробленний широкий, на якому ремінь. То помню, як батько пускав той двигун»*[7]. У Човно-Федорівці пройшли два найважчі роки «*голодної чуми*», 1932 і 1933 роки, життя родини Омеляненків, «*а тоді голод почався, опустошилося все, ніхто не меле нічогісінько. Перейшли і ми на бур'ян. Ото молочаю нарвеш оберемок, чистиш, а воно молочко ви-*

[2] Спогади Омеляненка Василя Онуфрійовича, 1925 р. н., Опішне, Полтавщина, 31.05.2011. Польові матеріали автора.

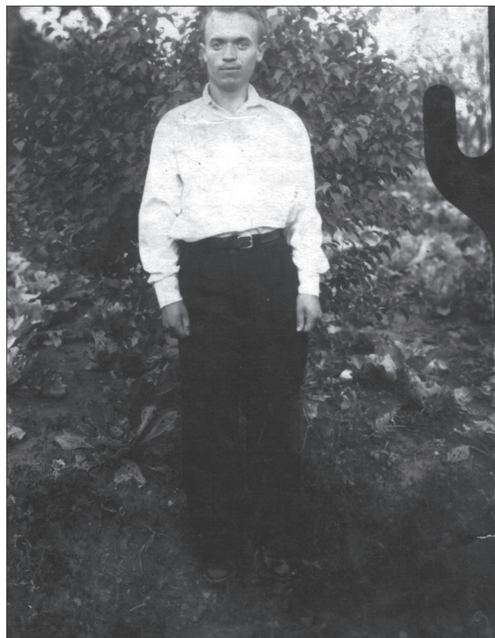
[3] Спогади Омеляненка Василя Онуфрійовича, 1925 р. н., Опішне, Полтавщина, 04.02.2010. Польові матеріали автора.

[4] Спогади Омеляненка Василя Онуфрійовича, 1925 р. н., Опішне, Полтавщина, 31.05.2011 та 23.01.2014. Польові матеріали автора.

[5] Спогади Омеляненка Василя Онуфрійовича, 1925 р. н., Опішне, Полтавщина, 29.08.2013. Польові матеріали автора.

[6] Спогади Омеляненка Василя Онуфрійовича, 1925 р. н., Опішне, Полтавщина, 04.02.2010. Польові матеріали автора.

[7] Спогади Омеляненка Василя Онуфрійовича, 1925 р. н., Опішне, Полтавщина, 10.01.2014. Польові матеріали автора.



Василь Омеляненко — випускник середньої школи. Опішне. Полтавщина, 1950 рік. Автор фото невідомий. Національний архів українського гончарства

ступає гірке. Покачаєш молочай об коліно, об штанину — воно вже й не гірке.... Колгосп був рядом, давали затірки раз у день — батько ж робив у мельниці. Ото, може, нас і спасло оце, бо на самому бур'яну не вижили б. Ми сушили квіти акації, мняли в макітерках. Клєвер мняли качалкою. Мати тоді напече таких чорних коржів, називали їх «лендесами»[8]. У Човно-Федорівці з Онуфрієм Тихоновичем трапилося нещастя, внаслідок чого той став інвалідом: «*Батько скалічив ногу на мельниці. Він робив коло двигуна, перечепився через вихлопну трубу і впав, забив голову і лежав без сознанія, а права нога осталася на гарячій трубі, то він литку на тій нозі спік, рана така була в четверть. Тоді йому ногу потягло і він шкандибав*»[9]. Майже в той самий час і малий Василь теж поранив ногу, вивихнувши її у ступні (вірогідно зламав. — *Л. М.*): «*Десь на початку 1934 року я вивихнув ногу, так мати казала, що вивихнув. Сидів я на грубі, нога червона, пухла, болить. До врачів не ходили. А тоді ногу на рани побило, 4 рани було, ще коли переїхали назад в Опішнє* (у 1934 році. — *Л. М.*)», — згадував Василь Онуфрійович про цю подію, — «*тоді до бабок ходили, мати прикладала до ноги якісь травки, що коло річки росли. Три годи я скакав на паличці, тоді рана потихеньку загоїлась, але я став хромати. І в 1937 році, у дванадцять, я разом з братом пішов у перший клас*»[10].

Спочатку, після повернення в Опішне, близько півроку Омеляненки жили на квартирі у Байрачного (нині вул. Комсомольська. — *Л. М.*). Наприкінці 1934 перебралися в Гончарівку на квартиру до Семена Попенка. На цьому кутку села жило тоді багато гончарів. Якось 9-річний Василь та його 4-річний брат Петро забрели на подвір'я одного з них, Олександра Багрія, і побачили в повітці на столику рядами виставлені щойно зліплені глиняні свистунці. Боячись заходити до чужого двору, хлопці розглядали «півників» здалеку, а прийшовши додому, вирішили й собі спробувати наліпити подібних: «*Ми жили на квартирі у Попенка, а метрів за 40 жили Багрії, там у них був такий прихалабок од хати, там нікого не було, двері були одкриті. Я як глянув, на столику свистуни стоять, вони мене так причарували. Ми попросили, щоб мати глини принесла. А воно ж одно побачити, а не знаєш з чого почати*»[11]. Хлопці так захопилися, що за кілька днів навчилися ліпити непоганих «півників». Одна біда, що вони не свистіли, та й були якісь важкі. Довго вправлялися брати, аж поки одна жінка показала, як правильно ліпити пустотілі іграшки й проколювати їх, аби отримати звук: «*Підтягіна Катерина, Підтягіна — це по-вуличному, колись прийшла до нас і показала, як зробити, щоб іграшка пустотіла була, як мисочку зробити і як одтягувати глину на копитець*»[12]. Поступово хлопці удосконалювали свої роботи: «*А як навчилися робити свистунці, почали не оддавлювати на копитець, а приліпляти. Постругали «шпички», вивчилися колоти. Ми свої перші свистуни дали діду Багрію, сотню за руб, бо він їздив своє продавати. Але у нас була охота по-*

[8] Спогади Омеляненка Василя Онуфрійовича, 1925 р. н., Опішне, Полтавщина, 31.05.2011 та 16.05.2013. Польові матеріали автора.

[9] Спогади Омеляненка Василя Онуфрійовича, 1925 р. н., Опішне, Полтавщина, 10.01.2014. Польові матеріали автора.

[10] Спогади Омеляненка Василя Онуфрійовича, 1925 р. н., Опішне, Полтавщина, 22.07.2013. Польові матеріали автора.

[11] Спогади Омеляненка Василя Онуфрійовича, 1925 р. н., Опішне, Полтавщина, 31.05.2011. Польові матеріали автора.

[12] Спогади Омеляненка Василя Онуфрійовича, 1925 р. н., Опішне, Полтавщина, 31.05.2011. Польові матеріали автора.

ліпити не тільки щоб на продаж»[13]. Згодом справа пішла бадьоріше — Василь з Петром призвичаїлися робити не тільки «півників», а й «рибок», «качечок», «собачок», «білочок». Змагалися, хто краще і більше зробить, чи зможуть справитися з роботою із заплющеними очима: «*Ми з братом тренірувалися, що зробимо на ощуп, заплющечки. Зробив. І проколювали теж, ну, тіки довго це ж, а проколювали і получалося. Ми засікали время і робили по 25 штук свистунів за час»*[14]. До такої міри хлопці полюбили це заняття, що не відрізняли розвагу від роботи, граючись, ліпили різноманітні свистунці: «*Уже в 1935 ми робили на всю. У нас спочатку ганчарі брали півників. Мати з подругою, матір'ю Важничого Данила, тоді ходила по глину у ліс, ми ж і в них ще жили на квартирі. А у 1938 ми почали в завод робити, нам глину з заводу мати стала приносити»*[15]*. Тоді Гладиревський Ларко, він був завпроїзводством в артілі, приймав наші свистуни, хвалив їх, бо ми гарно висушували. І ті люди, шо їздили кругом продавати, в нас тоже стали брати, робили заказі нам»*[16]. Так тривало кілька років. Хлопці ходили до школи, а у вільний час ліпили свистуни: «*Я помню в другий клас ходив, школа була біля Михаїла* (Михайлівський храм згорів 1943 року в роки радянсько-німецької війни. На його місці нині парк. — *Л. М.*), *то й уроки треба вчити, і в завод — свистуни робити»*[17].

1941 року Василь і Петро закінчили початкову школу, на той час їм було 15 і 10 років: «*Чотири класи ми кончили і здали документи в п'ятий. Тоді була двоповерхова школа у центрі, де зараз Будинок дитячої творчості»*[18]. А 6 жовтня 1941 року німецькі війська зайняли Опішне: «*По 20 вересня ми позанімалися, а тоді німці нас зі школи витурили. У тому зданії під час войни німці були. Вони увесь центр займали. Кажуть, де оце зараз газовий участок, тут вроді у дворі розстрілювали, тих шо в райісполкомі робили. Помню, на Свенцарії, у лісі, де могили, там ще груша недалеко росла, а ми поткнулися в ліс іти по дрова. Воно так на бугор, а тоді спускаєшся вп'єть. Сюди піднялися, глянули, а там поліцаї... і так ми чули впослі, що розстрілювали там людей. А отут, де перша школа, маленька, шо заходити по східцях, тут нас зібрали на збори німці, гебітскомісар розказував про якісь роботи»*[19].



Василь Омеляненко зі своїми «кониками» у власній майстерні. Опішне. Полтавщина, 01.01.2014 рік. Фото Людмили Меткої. Національний архів українського гончарства

Ось як запам'ятав Василь Онуфрійович перше бомбардування Опішного: «*Перший раз, як бомбили, я був у центрі, біля музичної школи. Там, де зараз будівельний магазин, був універмаг з такими здоровими стеклами. Сонце тоді, помню, низько було і в тих вікнах красні отблиски такі миготіли. А він кинув ото бомби за ставко, бомби летіли і так сюрчали, наче пронизувало тебе всього. Це метрів 80 від того місця, де ми були. Ми тоді з Важничим Данилом спочатку попадали на землю, сховалися у кущі морозцю, а тоді кинулися тікати побіля аптеки. А там у садку Зелененький жив, врач, забор у нього був із досток положений, а біля забору кропива. Ми через той забор ото поперевалювалися і попадали на той бік та й біжимо по стежці. Воно тоді після дощу волога була земля.*

[13] Спогади Омеляненка Василя Онуфрійовича, 1925 р. н., Опішне, Полтавщина, 31.05.2011. Польові матеріали автора.

[14] Спогади Омеляненка Василя Онуфрійовича, 1925 р. н., Опішне, Полтавщина, 04.02.2010 та 23.01.2014. Польові матеріали автора.

[15] Спогади Омеляненка Василя Онуфрійовича, 1925 р. н., Опішне, Полтавщина, 10.01.2014. Польові матеріали автора.

[16] Спогади Омеляненка Василя Онуфрійовича, 1925 р. н., Опішне, Полтавщина, 31.05.2011. Польові матеріали автора.

[17] Спогади Омеляненка Василя Онуфрійовича, 1925 р. н., Опішне, Полтавщина, 04.02.2010. Польові матеріали автора.

[18] Спогади Омеляненка Василя Онуфрійовича, 1925 р. н., Опішне, Полтавщина, 16.05.2013. Польові матеріали автора.

[19] Спогади Омеляненка Василя Онуфрійовича, 1925 р. н., Опішне, Полтавщина, 31.05.2011 та 16.05.2013. Польові матеріали автора.



Омеляненко Василь. Лев. Глина, гончарний круг, ліплення, теракота. 59,5 х 54 см. Опішне, Полтавщина, 1976. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному. Інв. № кн-1213/к-1177. Фото Тараса Пошивайла. Національний архів українського гончарства

А він летить і напереді ото з кулемета, помню, пулі метрів за 30 від нас, так ріденько, як пара, посхвачувалося. Тоді ото, як налякало нас, ми неділь дві у центр не ходили, поки одійшли трохи»[20].

Роки війни, особливо роки окупації Опішного, з вересня 1941 по жовтень 1943, видалися сутужними для родини Омеляненків, хоча вони були нелегкими й для всіх мешканців Опішного: «*Батька не взяли на війну, бо він інвалідом був і він продовжував дома майструвати»*[21]. А от старший брат Василя Онуфрійовича по матері, якому 1941 року виповнилося 27, був мобілізований на фронт у перші ж місяці війни: «*Олексія десь у 1934 чи 1935 забрали в армію. Він служив на Дальному сході, в танкових військах, років 4 служив. Десь у 1938 чи 1939 він прийшов з армії, показався дома в Опішньому і поїхав на Донбас, там він працював у шахтах замерщиком газа. Потом переїхав у Київ, ми до нього їздили ще в гості, видно так, як на Подолі він жив. Він оженився перед самою войною. А почалася війна, його зразу ж і мобілізували, і не чули ми від нього потом ні слуху, ні духу. Мати вже після войни, десь у 1955 году, коли в Опішнє приїжджав депутат, кажеться Якубовський, вияснила, що він погиб десь під Фінляндією в кінці 1941 року. А де він похований, ми й не знаєм»*[22].

З квітня 1942 року в Україні німецькою владою розпочалося масове вивезення людей, переважно молоді 1922—1925 років народження, на примусові роботи до країн Західної Європи, окупованих Німеччиною. З Опішного людей вивозили в травні 1942 року. Під перепис усіх придатних для робіт у Німеччині підпадав і шістнадцятирічний Василь: «*9 травня 1942 року мені повістка прийшла, щоб прийшов на комісію. Там, де зараз музична школа, був суд, то там та комісія засідала, що провіряли в Германію. Помню, людей багато зійшлося. Каждий прийшов із сумкою, і в мене лантушок зав'язаний на краю і ото через плече. Там півхлібини було пшоняної. Я пішов сам, мене ніхто не проважав. Я зайшов туди, а воно прямо стіл такий довгий, там комісія сидить, чоловік шість, а набік двері, лава попід стіною... Ото я зайшов туди, а там два врачі, німецький і наш, у білому вдіті, всі чужі. Німець трохи дальше стояв, руки склав на грудях. Я сів на лаву, розбувся, а цей же наш взяв мою ногу, вона ж у мене не згинається як слід, тай викривлена, глянув на німця і каже «кранк, нікс робота». Тоді мені виписали бумагу, шо звільнили мене. А тих, хто пройшов комісію і був годний, виводили вже на інші двері, до своїх уже не пускали. Багато людей забрали. Знаю, Лещенка Митька забрали, він ще робив потом у заводі — він був у Германії і прийшов. Матюх Іван, по вуличному князь, тоже був у Германії. Багато таких хлопців, шо їх брали і вони не вернулися»*[23].

Два роки німецькі окупанти перебували в Опішному, звільнили село 19 вересня 1943 року. У цей час Василь з Петром майже не виготовляли іграшок, оскільки збувати їх було нелегко. Після визволення Опішного хлопці знову розпочали роботу. 1944 року

[20] Спогади Омеляненка Василя Онуфрійовича, 1925 р. н., Опішне, Полтавщина, 04.02.2010 та 23.01.2014. Польові матеріали автора.

[21] Спогади Омеляненка Василя Онуфрійовича, 1925 р. н., Опішне, Полтавщина, 10.01.2014. Польові матеріали автора.

[22] Спогади Омеляненка Василя Онуфрійовича, 1925 р. н., Опішне, Полтавщина, 10.01.2014. Польові матеріали автора.

[23] Спогади Омеляненка Василя Онуфрійовича, 1925 р. н., Опішне, Полтавщина, 16.05.2013. Польові матеріали автора.

брати побудували власне перше невеличке горно для випалювання своїх виробів: «*У войну ми жили у Безручки Федори на квартирі. Там у неї в дворі викопали невеликий горник просто у землі, без ніякого кирпичу. Кругле горно, примітивне, вимажем глиною його рудою, щоб не сипалась земля. Воно невелике було, десь сантиметрів 80 заввишки*», — згадував Василь Онуфрійович[24]. Пізніше, переселяючись з квартири на квартиру, Василь з Петром щоразу влаштовували горни в кожному з дворів: «*Дальше, коли жили у Хомихи (чоловік у неї Хома), у Дугельної, у М'якоступа копали горни. Викопали їх з півдесятка*»[25].

Після війни життя селища поступово стало відновлюватися. Запрацювали лікарня, школа. Восени Василь з Петром знову продовжили навчання в 5 класі: «*Ми з братом у сорок третьому знову пішли в 5 клас. Мені вже тоді 18 років було, а братові — 13. Ну, ми ростом невеличкі були, та й багато тоді нас у школу ходило різних переростків*»[26]. Під час війни багато будівель в Опішному було зруйновано. Не вціліла й школа в центрі селища, тож під навчальні приміщення використовувалися інші будівлі, а то й житлові будинки. Школа, куди пішли в 5 клас брати, знаходилася в одній половині житлового будинку по вулиці Жовтневій (приміщення, про яке йдеться, стояло на розі згаданої вулиці і провулка Жовтневого. Наприкінці 1960-х там був продуктовий магазин, нині — це житловий будинок на дві половини. — *Л. М.*): «*Там парт не було, а три довгі столи і лави, зліва грубка стояла. Єслі, наприклад, назаду сидиш — то тебе цілий рік могли не визвати до дошки, бо треба було під столами пролазити*»[27]. У 1944—1945 роках хлопці продовжили навчання: «*У 1944 я пішов у 6 клас. Отут, де раніше «Крупська» була, а зараз магазин «Дивосвіт», була та школа. У 7 клас ходив — школа була на углу, де кладбище, як іти до Нєфтєрозвєдки. Сьомий клас я закінчив на відмінно*»[28].



Омеляненко Василь. Бик. Глина, гончарний круг, ліплення, теракота. 30 х 31,4 х 15 см. Опішне, Полтавщина, 1985. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному. Інв. № кн-1204/к-1168. Фото Тараса Пошивайла. Національний архів українського гончарства

7 квітня 1945 року у Василя й Петра помер батько — Онуфрій Тихонович: «*Батько лежав хворий місяців три чи чотири, у нього щось в середині пекло. Ми тоді у Безручки жили, на квартирі на Гончарівці, займали одну кімнату, од садка, через сіни. Піч стояла посередині, і батько лежав на печі. Батько вмер 7 квітня, на Благовіщення. Помню, тоді випав ясний день, ми в школі були, а коли прийшли додому, сонце надворі було таке, а батько вже мертвий, уже його й обрядили. Ховали його на другий день, 8 квітня. Хмарно було, і випав сніг десь сантиметрів на 10, він такий, як вата, був. Батька везли конем, на бричці, на кладовище. Похоронили на млинянському. А на другий день уже й сніг розтав*»[29].

[24] Спогади Омеляненка Василя Онуфрійовича, 1925 р. н., Опішне, Полтавщина, 22.07.2013. Польові матеріали автора.

[25] Спогади Омеляненка Василя Онуфрійовича, 1925 р. н., Опішне, Полтавщина, 22.07.2013. Польові матеріали автора.

[26] Спогади Омеляненка Василя Онуфрійовича, 1925 р. н., Опішне, Полтавщина, 18.01.2014. Польові матеріали автора.

[27] Спогади Омеляненка Василя Онуфрійовича, 1925 р. н., Опішне, Полтавщина, 10.01.2014. Польові матеріали автора.

[28] Спогади Омеляненка Василя Онуфрійовича, 1925 р. н., Опішне, Полтавщина, 10.01.2014. Польові матеріали автора.

[29] Спогади Омеляненка Василя Онуфрійовича, 1925 р. н., Опішне, Полтавщина, 22.07.2013. Польові матеріали автора.



Омеляненко Василь. Свічник. Глина, гончарний круг, ліплення, теракота. 45,2 x 29,4 x 22,5 см. Опішне, Полтавщина, 2008. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному. Інв. № ТЗ-11–8. Фото Тараса Пошивайла. Національний архів українського гончарства

Палажка Опанасівна із синами продовжувала жити по квартирах. Тяжкі повоєнні роки осиротіла родина пережила завдяки тому, що Василь і Петро ліпили й збували свої глиняні іграшки: «*Ввесь час ми продовжували ліпити півників і з глиною вже не роставалися. Було усе на ходу — і в школу ходили, і півників ліпили*»[30]. Василь Онуфрійович добре пам'ятає, як разом з братом тоді ходили добувати глину: «*Ми після війни вже не ходили в завод по глину, а ходили в глинище, там, де завод добував. Там був і побіл, і чорнуха, жирна чорна глина, і червінька. В Опішньому разна глина є, де городище — там Штаньковє, на тім боці, до Яблушного, там глина була така синя, кріпка, всього на два метра глибиною. Ми лазили в пещері з ножами і добували глину, і самі її потом готували*»[31]. На той час Василеві виповнилося 20 років, Петрові — 15, тож на них лягла відповідальність за родину. Заробляли не тільки «на іграшках», бувало, після занять у школі, ходили по щавель аж до села Деревки Котелевського району: «*Ми ходили низом побіля Глинського, де старе Ворскло, там ми всі стежки знали. Увечері з братом Петром і другом Данилом Важничим ходили, наривали квасцю, приносили додому, наливали у ночви холодної води, намочували його там і складали на рядн инку під яблунею в садку. На утро він оживе, насторчиться, свіжий. Тоді ми його носили на базар до уроків і продавали на купки, по 20 копійок, а гроші оддавали матері для їжі*»[32]. Іноді з хлопцями траплялися й пригоди: «*Раз ідемо, клуночки зав'язані і перекручені так, щоб і спереду, і ззаду висіло на плечі, я чую щось шипить. Глянув, а там на листі, на всонні, штук 40 гадюк, скручені у бублик, а головки попіднімали і шиплять*»[33].

1946 і 1947 роки видалися також складними для родини Омеляненків. У 8 клас Василь не пішов, зосередившись на ліпленні іграшок: «*Люди робили самі петушки, а ми з братом почали робити і рибки, і білочки, і собачки*». Тоді свої вироби хлопці частіше обмінювали на будь-які продукти: «*Ходили міняти отуди навіть за Бухаловку, скрізь. Одного разу їхали ми з Петром возиком з лантушками отам Морозіївським шляхом. Аж до горизонту нема ні деревинки, нічогісінько, тільки отак через ріллю видно дорогу. Їдемо ми, а отак наскоси два вовки біжать один за одним. Ми полякалися, безпорадні стали й стоїмо. Думаю, хоть би сірники були, та шо вони зробили б, оті сірники. Стали і дивимося. Вони, як оті само льоти, метрів за 50. Як вони так через дорогу перебігли, на нас і не подивилися. Неголодні, видно, були. Воно після обіду було, на хуторах тоді пускали переночувати, не помню, шоб одказували. Так ото ми міняли там. Горщок беруть, а одсипають двічі чи раз. Тоді в 1947 дуже важко було — 15 рублів стакан крупи стоїв. Ми ото так сім'ю годували*»[34]. Окрім

[30] Спогади Омеляненка Василя Онуфрійовича, 1925 р. н., Опішне, Полтавщина, 10.01.2014. Польові матеріали автора.

[31] Спогади Омеляненка Василя Онуфрійовича, 1925 р. н., Опішне, Полтавщина, 31.05.2011. Польові матеріали автора.

[32] Спогади Омеляненка Василя Онуфрійовича, 1925 р. н., Опішне, Полтавщина, 10.01.2014. Польові матеріали автора.

[33] Спогади Омеляненка Василя Онуфрійовича, 1925 р. н., Опішне, Полтавщина, 31.05.2011. Польові матеріали автора.

[34] Спогади Омеляненка Василя Онуфрійовича, 1925 р. н., Опішне, Полтавщина, 31.05.2011. Польові матеріали автора.

того, брати Омеляненки здавали свої вироби в артіль «Художній керамік», а також збували скупникам, які возили їх на продаж: «*Помню, як випалили свистуни й сиділи на долівці, красили їх, і прийшла Настя Пошивайлова* (Анастасія Білик-Пошивайло. — *Л. М.*), *вона тоді їздила, пухові платки десь купувала, а тут продавала. От вона прийшла і ждала, поки ми покрасимо свистуни — хотіла взяти, то й сиділа на порозі, ждала, поки ми закончили. Вона тоді сама ще не ліпила*»[35]. Багато людей брали в молодих майстрів іграшки на продаж, усіх вже Василь Онуфрійович не пам'ятає: «*Був один Перерва Іван, так він у Владівосток возив свистуни, Матюх Іван, по вуличному «князь», він на війні потеряв руку, брав свистуни у нас*»[36]. Омеляненківські свистуни брали не тільки місцеві жителі, а й приїжджі комерсанти: «*У нас брали свистуни й з Таганрога. Одного разу, це було в 1948, я й сам рішив поїхати туди із свистунами. Дуже важка була поїздка. Їхав я поїздом, а пасажирських не було, а вагони «телячі», як натовпляться, їхали стоячи, ще й часто пересадки були. Ночував одну ніч на вокзалі, десь, мабуть, у Слов'янську, бо всередині не було місця. А у мене був кошик, я лантушок упхав туди, кошик — під голови, а остачу під боки і ото так спав. У Таганрозі я розпродався десь за два дні. Воно там і дорожче, та дома хоч і дешевше, а багато легше*»[37].

1948 рік прикметний для братів Омеляненків тим, що вони навчилися гончарювати, знову ж таки, самотужки, спостерігаючи за роботою гончаря Максима Острянина, у якого на той час квартирували. Тільки Максим виїжджав з виробами на базар, хлопці вправлялися на його гончарному крузі: «*Жили ми в Максима Острянина на квартирі, у нього була мастєрська, палили тоді полив'яне. Коли він їхав у Полтаву, на базар, то ми, як його дома не було, та вивчилися гончарювати. Він не сердився. Наробили горщечків і палили у своєму «іграшковому горничку» — воно для горшків не годилось, ну якось робили*»[38].

У лютому 1948 року Василь Омеляненко повернувся в школу, тільки тепер уже у вечірню. Курс 8 класу пройшов за чотири місяці: «*Тоді у вечірній школі дуже харашо учителі преподавали і знали ми все харашо. Анна Миколаївна була по руській мові з Їсіпівки, Євдокія Самійлівна Цюрюпа — по українській, Редчук Сергій Миколайович геометрію і алгебру викладав. Мені навчання горно давалося*»[39].

1949 року Палажка Опанасівна отримала землю під забудову в Гончарівці. Брати, яким на той час було 19 і 24 роки, побудували невеличку хату й зажили незалежно. Цього ж року Василь Онуфрійович закінчив 9 класів, а 1950 — десятирічку. Постало питання про подальший шлях. Василь став дорослим юнаком (по закінченню 10 класу йому виповнилося 25 років), вправним майстром глиняної іграшки, умів гончарювати, проте пов'язувати своє життя з роботою в гончарних закладах тоді ще не планував. Він мріяв навчатися далі, можливо, виїхати з Опішного, але життя склалося по-іншому: «*Мені казали у школі, що з мене був би хороший учитель, а воно, бач, як судьба розпорядилася — пішов по глині. Я спочатку не думав, що все життя буду займатись цим, хоча у мене був сильний потяг, любов до глини, а шо з того дальше получиться — я і не планірував. Я думав поступати після школи на машиніста паровоза. А воно дома бідність, мати сама, батько вмер, на квартирі жили, стройку затіяли, думав, за що ми будем жити, за що вчитись? Життя — це дуже складна річ, і таке бува в житті, що ти його і не думаєш, а воно вирина і ти ним живеш. А наче тоді так і треба*»[40].

У той час дуже багато опішнян працювали в гончарних артілях, «Художньому кераміку» й «Червоному гончарі», створених ще у 1929 і 1932 роках відповідно. 9 грудня 1950 року в «Художній керамік»

[35] Спогади Омеляненка Василя Онуфрійовича, 1925 р. н., Опішне, Полтавщина, 29.08.2013. Польові матеріали автора.

[36] Спогади Омеляненка Василя Онуфрійовича, 1925 р. н., Опішне, Полтавщина, 10.01.2014. Польові матеріали автора.

[37] Спогади Омеляненка Василя Онуфрійовича, 1925 р. н., Опішне, Полтавщина, 31.05.2011. Польові матеріали автора.

[38] Спогади Омеляненка Василя Онуфрійовича, 1925 р. н., Опішне, Полтавщина, 31.05.2011. Польові матеріали автора.

[39] Спогади Омеляненка Василя Онуфрійовича, 1925 р. н., Опішне, Полтавщина, 10.01.2014. Польові матеріали автора.

[40] Спогади Омеляненка Василя Онуфрійовича, 1925 р. н., Опішне, Полтавщина, 02.04.2012. Польові матеріали автора.

прийшов працювати й Василь. З цього часу й розпочався наступний етап у житті й творчості майстра.

Значну частину свого життя Василь Омеляненко провів саме у «Художньому кераміку». Тут познайомився з майбутньою дружиною, Марією Багрій, малювальницею, майстринею глиняної іграшки, двоюрідною сестрою того самого гончаря, у якого колись у дитинстві, живучи у Гончарівці, побачив глиняних півників-свистунців. Тут, на заводі, він виріс і як творчий майстер, з кожним роком розвиваючи свій талант. Не полишив він займатися гончарством і після виходу на заслужений відпочинок.

Нині Василь Онуфрієвич Омеляненко заслужений майстер народної творчості України, лауреат Всеукраїнської премії імені Данила Щербаківського, член Національних Спілок майстрів народного мистецтва та художників України. 1999 року, разом з ще двома опішнянськими гончарями, Іваном Біликом і Михайлом Китришем, удостоєний високої нагороди в галузі народного й декоративно-ужиткового та образотворчого мистецтва — Державної премії імені Тараса Шевченка.

Більше 75 років працюючи з глиною, Василь Омеляненко так зріднився з нею, що не уявляє собі життя без заняття творчістю: «*Як до глини пристану щось робити, так мені наче відпочинок якийсь. Я ото дивуюсь, як люди кажуть, що нічим зайнятися. То я оце півдня як посиджу без роботи, так і заморюся. Тільки сів до глини, тоді в мене думки потекли — тихо, добре мені. І ти, наче з тим виробом як живеш, наче як розмовляєш подумки і думаєш, де його доля, чи сподобається він людям?*»[41].

Вироби Василя Онуфрійовича Омеляненка зрозумілі й близькі для людей різного віку, соціального стану, статі, національності. Надзвичайно широка й географія їх поширення. За десятки творчих літ величезна кількість омеляненкових «левиків», «баранчиків», «коників», «баринь», «козаків» перетнули найвіддаленіші кордони світу. Багато їх не тільки в музейних колекціях, а й у приватних збірках. Майстер до цього часу продовжує працювати в домашній майстерні, він має ще чимало творчих планів і сподівається втілити їх у життя.

[41] Спогади Омеляненка Василя Онуфрійовича, 1925 р. н., Опішне, Полтавщина, 02.04.2012. Польові матеріали автора.

1. *Русов М.* Гончарство у с. Опошні у Полтавщині / М. Русов // Матеріали до українсько-руської етнології. — Львів, 1905. — Т. 6. — С. 41—59.

Ludmyla Metka

ON VASYL OMELIANENKO, LAUREATE OF TARAS SHEVCHENKO STATE PRIZE OF UKRAINE, FOLK ARTIST OF DECORATIVE CLFE SCULPTURE

Years of childhood and youth

In the article have been considered some origins in creativeness of Basil Omelianenko, widely-known artist of clay decorative sculpture, laureate of Taras Shevchenko State Prize from the village of Oposhnya, Poltava oblast. Systematized informations about his childhood and youth have been presented. The potter's memoirs of 2010—2014 have been put into the ground od this study.

Keywords: Vasyl Omelianenko, Opishne, childhood, adolescence, clay toys.

Людмыла Метка

ЛАУРЕАТ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПРЕМИИ ИМЕНИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО, МАСТЕР ДЕКОРАТИВНОЙ ГЛИНЯНОЙ СКУЛЬПТУРЫ ВАСЫЛЬ ОМЕЛЯНЕНКО

Детские и юношеские годы

В статье определены истоки творчества Васыля Омеляненко, известного мастера глиняной декоративной скульптуры, лауреата Государственной премии имени Тараса Шевченко из поселка Опошня Полтавской области. Систематизированы данные о его детских и юношеских годах. В основе статьи воспоминания мастера 2010—2014 годов.

Ключевые слова: Васыль Омеляненко, Опишне, детство, юность, глиняная игрушка.



Жанна ЧЕЧЕЛЬ

ЛАУРЕАТ ДЕРЖАВНОЇ ПРЕМІЇ УКРАЇНИ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА ІВАН БІЛИК

На основі документальних фільмів про видатного гончаря з Опішного Івана Білика проаналізовано перші роки становлення майстра. Вперше оприлюднено спогади майстра, про які не було зазначено в офіційних біографічних даних.

Ключові слова: Білик Іван Архипович, Тарас Шевченко, премія, лауреат, гончарство, кераміка, Опішне.

Для кожного українця ім'я Тараса Шевченка стало майже священним. Отримати найвищу в Україні творчу державну нагороду за вагомий внесок у розвиток культури та мистецтва, відзнаку лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка, є величезною честю. Такої нагороди удостоїлися три славетних гончарі з Опішного (Полтавщина): Іван Білик, Михайло Китриш та Василь Омеляненко. Це єдиний випадок, коли її отримали колеги по цеху, які не тільки разом працювали, а й жили в одному місці.

Білик Іван Архипович (26.11.1910 — 28.12.1999) — заслужений майстер народної творчості України, лауреат Всеукраїнської премії імені Данила Щербаківського, лауреат Державної премії України імені Тараса Шевченка. Ця інформація відома всім, хто цікавиться народним мистецтвом і гончарством зокрема. Енциклопедичні видання подають скупий перелік його нагород і коротку біографічну довідку. На жаль, із цих регалій важко зрозуміти, якою людиною був Іван Білик, як долучився до ремесла, як розвивався його талант. Дивлячись на роботи майстра, розумієш, що звичайної практики тут замало, щоб так працювати потрібне Боже благословення і жага до праці.

У Національному архів українського гончарства Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному зберігаються відеозаписи та фото, які містять безцінну інформацію, а головне світлу пам'ять про талановиту людину — Івана Білика.

Сьогодні, дивлячись на екран, згадую його — такого привітного, щирого, відвертого й завжди позитивно налаштованого. Не хочеться вірити в ті негаразди, що стояли на життєвому шляху майстра. Але, можливо, саме вони й загартували Івана Архиповича, закарбували в душі жагу до життя і ремесла.

Хлопчина у вісім років став безбатченком. Іван на все життя запам'ятав, як хоронили батька в передвеликодню суботу, як голосила мати над могилою, обіймаючи вісьмох дітей [1]. Це були складні роки. Довелося малому Іванові пасти корів, щоб допомогти родині.

Час минав, потрібно було обирати майбутню професію.

Долю юнака вирішила мати (її рідня із хутора Хижняківка займалася гончарюванням, Яків Павлович Пічка був вправним майстром). За спогадами самого Івана Архиповича, вона привела його в листопаді 1924 року до Опішнянської керамічної шко-

ли ФЗУ. Та навчання на той час вже почалося, тож одразу хлопець не потрапив до майстерні. А доля ніби допомагала юнакові. Мати зустріла Андрія Сидоренка, який працював там наставником групи. Розчулений чи то тяжкими фінансовими проблемами родини, чи слізьми багатодітної вдови, він домовився, щоб хлопця, все ж, зачислили до навчального закладу. Зауважу, що, за спогадами самого Івана Білика, учні вже на той час могли робити прості форми, а він навіть «грудки не вмів бити» [1].

Близько року юнак освоював гончарне ремесло: йому вдалося наздогнати інших учнів, та, на жаль, школу закрили.

П'ятнадцятирічний Іван змушений був шукати заробітку. За його словами, в Опішному на той час (приблизно 1925—1926 рр.) гончарі часто ходили у найми «від тисячі» (майстер мав в зазначений термін виготовити глечики «першого» сорту (великі) — 100 шт.; глечики трохи менші — 100 шт., три- та дволітрові — по 100—150 шт. та інший посуд; вони наймалися до господарів, які самі не були гончарями, але мали облаштовану майстерню з гончарним кругом, горном, і продавали посуд за межами Опішного, найчастіше в Катеринославі (зараз — Дніпропетровськ), утримували і харчували найманих робітників та учнів [1]. Та Іван був ще замалим і не мав досвіду.

Так би й сидів хлопчина вдома, та фортуна знову усміхнулася. Про талант Івана до глини згадав випускник Опішнянської керамічної школи ФЗУ 1924—1925 рр. Пилипенко Микола Федорович. Він найнявся до Мелащенка (?) «від тисячі» і замовив слово про Білика [1]. З матір'ю домовилися, що юнак житиме і харчуватиметься у господаря, за рік отримає 100 карбованців і новий одяг.

Той рік Івану Архиповичу видався найдовшим у житті. Він згадував про скупість Мелащенка: годували погано, працювати змушені були при каганцях, бо гарних ламп не було, а головне — 100 карбованців — мала плата за важку щоденну роботу. Як неодноразово згадував майстер, він і обіцяного костюма не отримав. Позитивним враженням і, деякою мірою, компенсацією, стала спільна робота Білика і Пилипенка — передача досвіду, найкоштовніша винагорода для здібного учня [1].

Складні умови життя і роботи племінника не могли не хвилювати родину Пічок із Хижняківки. Явдоха Яківна сказала сестрі, щоб Іван ішов працювати до них. Вони хлопця не ображатимуть. Юнак погодився (хоча Мелащенко «запрошував» і на другий рік). Як згадував сам гончар, жити і працювати було легше. Дядько багато підказував, навчав, допомагав. Був у них свій син (Пилип?), та не мав хисту до ремесла, тож вся увага діставалася Івану. Білик часто з теплотою і щирими відгуками згадував про майстерність дядька, роботи якого були колоритними і якісними. Він не тільки дав роботу, він навчав і допомагав освоїти тонкощі ремесла [1]. Іван завжди пам'ятав добро від родини Пічок: як підтримували у навчанні, як віддячили за сумлінну працю — одягнувся сам, привіз подарунки рідним, матері — гроші.

Влітку 1927 року Івану Архиповичу знову пощастило потрапити в майстерню, як він згадував «при директору Бойченку Івану Федотовичу», і пробув там до її закриття [1].

Наступний сезон став для юного гончаря першим самостійним кроком — у дядька працював вже як справжній майстер — «від тисячі». Так минули ще три роки.

Перші випробування на долю майстра припадають на початок 1930-х років: складне поранення в голову під час служби в армії та тривале одужання аж до 1933 року. Іван Архипович згадував, що головний біль був нестримний, а після зараження крові і дванадцяти перенесених операцій тремтіло все тіло — залишився інвалідом. Його комісували як непридатного до служби. Після повернення з госпіталю, щоб вижити і не втрати навиків, пішов працювати на керамзавод. Двісті грамів хліба, отриманих щодня, відносив додому, віддавав матері [1].

Сьогодні слова про той страшний голод сприймаються сучасниками не так болісно, як тими, хто його пережив. Але коли на тебе дивиться свідок подій очима, повними болю, жаху, сліз, нехай і з екрана, мимоволі стає страшно.

Незважаючи на поневіряння, Івану Архиповичу вдалося вижити. Та далі — війна. 1943 року його забирають в армію. Направили у штурмову дивізію (фактично це були смертники, які прокладали собою шлях для інших військ). Згадував Іван Архипович бої за Дніпро, за Корсунь-Шевченківський... П'ять жахливих поранень, понад 20 складних операцій, тяжкі місяці реабілітації. Втрачав тимчасово зір,

слух, здатність говорити, але, головне. не втратив людяності, віри, співчуття і жаги до життя.

З грудня 1944 року перебував у Сочинському військовому госпіталі на лікуванні і реабілітації довгих дев'ять з половиною місяців (з них чотири з половиною — німий). Часто балансуючи на межі життя і смерті, Іван Архипович задумувався над своїм майбутнім, своєї родини (мав на той час трьох дітей). Лише відновлювальні процедури з лікувальними грязями надавали позитиву в складний період життя. Нарешті до його рук потрапила «глина»! Навіть із того незвичного матеріалу Іван Білик зміг ліпити баранчиків, качечок, коників. Його робота не залишилася непоміченою. Лікар, який ним опікувався, приніс до палати місцевої глини. З неї Іван Архипович зробив тому на подарунок «Трьох богатирів», «Лева» та кілька іграшок [2].

Про вправного гончаря з України скоро дізналися чи не всі в госпіталі. Персонал просив на згадку залишити сувеніри. Віддячували хто чим міг: грішми, продуктами, одягом. Як говорив сам Білик, додому привіз гроші, майже 400 карбованців [2].

Повернувся Іван Архипович додому восени 1946 року, згадував як кричали сусідські діти, як голосила дружина, побачивши, що з ним сталося.

Здається, мав би зламатися, впасти під тиском несправедливості, та ні! Знайшов у собі сили піти працювати на завод інструктором.

Голова заводу Микола Олександрович Демченко забезпечив безкоштовним харчування в їдальні і роботою.

Півтори роки працював, та поранення давали про себе знати. Після одного із звітів стало зле, і відправили чоловіка на три місяці до Полтави у госпіталь, потім у санаторій. Вирок — заборона працювати на керамзаводі! Для Івана Архиповича — це найважчі повоєнні півтори роки. Не зміг довго терпіти, і коли тодішній голова керамзаводу Трохим Назарович Демченко запропонував навчати учнів і гончарювати невеликі форми (за окрему плату), з радістю погодився [2].

Так почалася нова сторінка у житті корифея...

Про творчі звершення Івана Архиповича з 1950-х років свідчать численні нагороди і премії. І нарешті — останнє визнання — лауреат Державної премії України імені Тараса Шевченка (1999 рік). Та той 1999 рік був останнім у його складному житті. А премія стала винагородою не стільки за творчість, скільки за саме життя, сповнене героїзму, мужності і відваги справжньої Людини, яка своїм талантом збагатила не лише Опішне, а й всю Україну.

1. Національний архів українського гончарства Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному. — DVD фонд. — Інв. № 225. — (Білик Іван Архипович).
2. Національний архів українського гончарства Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному. Відеофонд VHS. — Інв. № 127. — (Білик Іван Архипович).

Zhanna Chechel

ON IVAN BILYK, LAUREATE OF TARAS SHEVCHENKO STATE PRIZE OF UKRAINE

On the ground of documentary films have been presented some results of analytical study as for early formative years of the famous potter Ivan Bilyk's creative growth. In the research-work for the first time have been used newly-edited memoirs by folk artist, not mentioned yet in his official curriculum vitae.

Keywords: Bilyk Ivan Arkhypovych, Taras Shevchenko, Prize, laureate, pottery, ceramics, Opishne.

Жанна Чечель

ЛАУРЕАТ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПРЕМИИ УКРАИНЫ ИМЕНИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО ИВАН БИЛЫК

С помощью документальных фильмов об известном гончаре проанализированы первые годы формирования Ивана Билыка как мастера народной керамики. Впервые изданы воспоминания мастера, которые не были упомянуты в официальных биографических данных.

Ключевые слова: Билык Иван Архипович, Тарас Шевченко, премия, лауреат, гончарство, керамика, Опишня.



Оксана ЛИКОВА

ЛАУРЕАТ ДЕРЖАВНОЇ ПРЕМІЇ УКРАЇНИ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА МИХАЙЛО КИТРИШ

Розглядається становлення особистості Михайла Китриша. Описується його творчий шлях від пересічного гончаря до лауреата Державної премії України імені Тараса Шевченка. Зроблено загальну характеристику персональної колекції кераміки Михайла Китриша у фондах Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному.

Ключові слова: Михайло Китриш, гончар, кераміка, Опішне, Україна, завод «Художній керамік», Державна премія України імені Тараса Шевченка.

На початку XXI століття поступово починає повертатися мода на твори народних майстрів — гончарні вироби, традиційну вишивку, вироби з дерева. А оскільки популярності набирають вироби, то з'являється і все більше охочих займатися відповідними ремеслами. Це стосується і мистецтва гончаротворення. З'являються нові імена майстрів, проте не всі вони залишаються в історії. Найбільш надійний і успішний шлях до написання своєї сторінки в історії сучасного українського мистецтва — здобуття відповідних нагород за свої досягнення у поповненні мистецького фонду нашої держави. Нині найпрестижнішою творчою відзнакою за вагомий внесок у розвиток культури є державна нагорода — Національна премія України імені Тараса Шевченка (Шевченківська премія), заснована 1961 року.

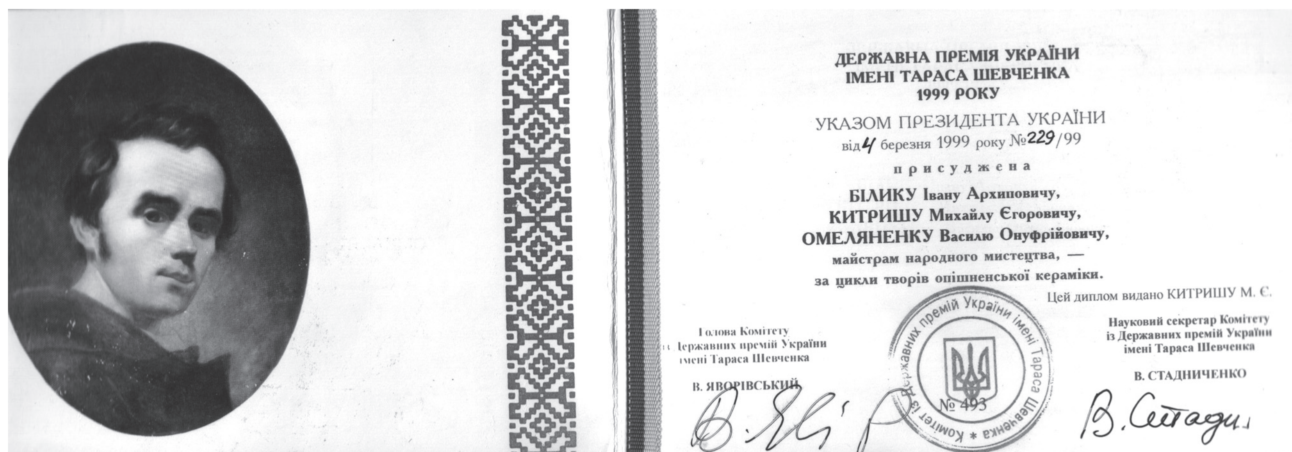
Нагородження Національною премією провадиться щорічно згідно з Указом Президента України. Проте Національна премія присуджується авторові чи виконавцеві один раз за життя, і кожен, хто отримує таку нагороду, може пишатися тим, що він досяг визнання на державному рівні власних успіхів у певній галузі.

Одним із лауреатів тоді ще Державної премії України імені Тараса Шевченка 1999 року став славетний опішненський гончар Михайло Єгорович Китриш. Нелегким був шлях майстра до такого визнання.

Михайло Китриш народився 21 жовтня 1936 року в опішненській родині гончарів: «Дід гончарював, батько гончарював, були знаменитими мисочниками»[1]. Ймовірно, це сприяло вибору життєвого шляху майстра. Хоча ліпити почав з нудьги — дванадцятирічним хлопцем захворів на запалення суглобів і був прикутий до ліжка. Щоб швидше проходив час хлопчик почав ліпити свистунці, які здавав у кооператив на продаж. Після одужання вирішив за будь-яку ціну працювати гончарем. 1963 року влаштувався на місцевий завод «Художній керамік» возити глину від цеху до цеху. Пізніше став учнем відомого гончаря Йосипа Марехи. І сьогодні Михайло Китриш згадує про свого вчителя лише з повагою і вдячністю за навчання. Працюючи гончарем на нормі Михайло Китриш навчився віртуозно створювати будь-який посуд на кругу.

Переломним у творчості гончаря став початок 1970-х років. 1968 року на завод на посаду головного художника прийшов вихованець Львівського

[1] Розмова з Михайлом Китришем. 8.10.2010. Приватний архів автора.



ДЕРЖАВНА ПРЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА
1999 РОКУ

УКАЗОМ ПРЕЗИДЕНТА УКРАЇНИ
від 4 березня 1999 року №229/99

присуджена

БІЛИКУ Івану Архиповичу,
КИТРИШУ Михайлу Єгоровичу,
ОМЕЛЯНЕНКУ Василю Онуфрійовичу,
майстрам народного мистецтва, —
за цикли творів опішненської кераміки.

Цей диплом видано КИТРИШУ М. Є.

Голова Комітету
із Державних премій України
імені Тараса Шевченка

В. ЯВОРІВСЬКИЙ

Комітет із Державних премій України імені Тараса Шевченка
№ 493

Науковий секретар Комітету
із Державних премій України
імені Тараса Шевченка

В. СТАДНИЧЕНКО

Посвідчення лауреата Державної премії України імені Тараса Шевченка. Приватний архів автора

державного інституту прикладного та декоративного мистецтва Петро Ганжа. Саме з його приходом творчість місцевих майстрів значно активізувалася [8, с. 65]. Завдяки його діяльності 1 травня 1970 року на Опішненському заводі «Художній керамік» з метою відновлення національних традицій кераміки по формі й розпису була утворена художньо-експериментальна творча лабораторія. Михайло Китриш, знову ж таки через хворобу, перейшов працювати творчим майстром у лабораторію — лікарі порадили йому змінити професію — знайти заняття, не пов'язане з вологістю. Проте він не захотів кидати справу, що була до душі, а лише попросив завідувача виробництвом заводу Трохима Демченка: «Давай я піду баранчики робити»[2]. Після створення вдалого експериментального виробу Михайла Китриша поставили «на норму» — шість «літрових баранчиків» у день. Зважаючи на амбіційність майстра, не дивно, що він не зупинився на образі барана, а поступово почав відтворювати й інших тварин — козлів, левів, биків, коней. Загалом міг виготовити, практично, все з гончарського асортименту: посуд, іграшки, скульптури, прикраси. Тут же на заводі познайомився і зі своєю майбутньою дружиною: Галина Сергіївна оздоблювала вироби свого чоловіка. Тридцять три роки роботи на заводі пролетіли, як один день: «Здається, ніби вчора сів за гончарний круг, а скільки тон глини перебрали пальці»[3].

Працюючи на заводі Михайло Китриш постійно прагнув удосконалювати своє гончарне вміння. У процесі набуття практичних навичок майстер удосконалював форму виробів і урізноманітнював їх декор. Та не лише практичні навички стали визначальними у творчому зростанні Михайла Китриша. Цьому сприяло кілька факторів. 1960—1970-ті роки прикметні розгортанням в Україні виставкової діяльності. Виставки організовували до ювілеїв, пам'ятних дат, у тому числі проводилися й звітні покази областей. Вироби Опішнянського заводу «Художній керамік» обов'язково були на них. У цей період також зросла кількість експортних поставок виготовленої на заводі кераміки. А працівники художньо-експериментальної творчої лабораторії, до яких належав і Михайло Китриш, були першими, хто ці вироби створював.

Робота в лабораторії давала певні прерогативи, що сприяло творчому зростанню гончарів: менша норма, можливість творчо працювати, наявність додаткового «творчого дня», можливість експериментувати з глиною й поливою. Михайло Китриш як ніхто використав ці можливості, що яскраво проявилося у його виробах. Перш за все це простежується у декоруванні виробів кольоровими поливами. Михайло Китриш єдиний гончар в Опішному, який протягом багатьох років використовує поєднання різних полив, що сприяє утворенню найрізноманітніших непередбачуваних ефектів. Цей спосіб декорування став візитівкою опішненського майстра.

Окрім того, у 1969—1971 роках головний художник заводу «Художній керамік» Петро Ганжа ініціював прийом місцевих майстрів до Національної

[2] Розмова з Михайлом Китришем. 8.10.2010. Приватний архів автора.

[3] Розмова з Михайлом Китришем. 8.10.2010. Приватний архів автора.



Михайло Китриш із своїми виробом на власному подвір'ї. 1990-ті роки. Опішне, Полтавщина. Приватний архів автора

спілки художників України. Однією з умов прийняття до спілки була участь у виставках. Щоб не загубитися на фоні інших робіт, потрібно було урізноманітнити вироби. Також Михайло Китриш був одним з небагатьох гончарів, хто мав власне горно. У вільний час він працював удома, тому міг вільно експериментувати з формами, поливами, не переймаючись заводською нормою і стандартами.

З середини 1960-х років Михайло Китриш почав приймати участь у різноманітних обласних і всеукраїнських виставках, і майже на всіх глиняні твори майстра були відзначені різноманітними нагородами. Неодноразово майстер був учасником міжнародних художніх виставок у Бельгії, Болгарії, Великобританії, Канаді, Нідерландах, Норвегії, Польщі, США, Франції, Югославії, Японії. Брав участь у симпозіумах гончарства, конкурсах художньої кераміки, днях ремесел, у традиційних «Днях гончаря» й святах народної творчості, що відбуваються в Україні.

Перша персональна виставка майстра, на якій експонувалося близько 140 глиняних творів, відбулася у Полтавському краєзнавчому музеї у 1981 році. З того часу майстер підтримує тісні зв'язки з музеями України. Його глиняні твори зберігаються в українських музеях Полтавщини, Києва, Запоріжжя, Донеччини. Є його роботи й у музеях за кордоном — Москві, Санкт-Петербурзі, Єкатеринбурзі (Росія) та в приватних колекціях як в Україні, так і за її межами. Михайло Китриш стверджує, що хоча роботи й дорогі його серцю і з ними завжди важко розлучатися, проте «якщо робота зберігається в музеї чи в якійсь оселі, то, значить, вона комусь потрібна»[4].

Вправність Михайла Єгоровича у створенні глиняних шедеврів неодноразово відзначалася на державному рівні. Майстрові присвоєно почесні звання та премії: член Національної спілки художників України (з 1971), заслужений майстер народної творчості України (з 1985), лауреат Премії імені Данила Щербаківського (1995), член Національної спілки майстрів народного мистецтва України (з 1998). Найвищою нагородою стало присудження 1999 року звання лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка. Того року троє опішненських гончарів були відзначені тією премією — Іван Білик, Михайло Китриш і Василь Омеляненко.

Нині майстер перебуває на заслуженому відпочинку і, на жаль, за станом здоров'я, не гончарює.

Найбільша збірка робіт Михайла Китриша зберігається у Національному музеї-заповіднику українського гончарства в Опішному (далі — Музей-заповідник) — 326 одиниць збереження, основна частина яких передана самим автором [5]. Для порівняння, у Полтавському краєзнавчому музеї зберігається близько сотні творів Михайла Китриша [2], у Національному музеї народної архітектури та побуту «Пирогово» — 23 твори [1], у Національному музеї української народної декоративної творчості — 16 творів [4], у Музеї етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України, який також володіє великою колекцією опішненської кераміки — жодного [3].

Михайло Китриш виготовляв традиційний для народного гончарства Опішного посуд (глечики, горщики, вареничні, чайні й кавові набори), дитячу іграшку, свічники, вази, настінні тарелі, скульптуру. При вивченні персональної колекції кераміки майстра у фондах Музею-заповідника привертає увагу той факт, що переважають зооморфні посудини, вази й свічники. Саме цим формам віддавав перевагу майстер у творчій роботі.

Персональна колекція кераміки Михайла Китриша у фондах Музею-заповідника почала формуватись уже з наступного року від дати заснування установи. Перші експонати були як куплені в автора, так і подаровані ним приблизно в однаковому співвідношенні. За наступні роки це співвідношення різко змінилося. 1988—1989, 2006 роки — майже всі експонати куплені, усі інші роки — переважно подаро-

[4] Розмова з Михайлом Китришем. 8.10.2010. Приватний архів автора.

вані як автором, так і іншими особами. Така нерівномірність стає зрозумілою, коли ознайомитися з подіями, що відбувалися в ці роки. 1987—1989 роки — час становлення музею, активного формування його фондів. У цей період державою ще виділялися певні кошти на поповнення музейних колекцій. Також 10 травня — 11 червня 1989 року на базі Музею-заповідника проходив Перший республіканський симпозіум гончарства «Традиції і сучасність», у рамках якого був організований творчий практикум народних майстрів-гончарів та мистецтвознавців. Під час цього практикуму були організовані конкурси з виготовлення побутового, фігурного, ритуального посуду, дитячої іграшки, властивої для різних гончарних осередків, виготовлення та розпис різних за призначенням мисок [7]. Готові вироби протягом 1989—1990 років були закуплені для колекції Музею-заповідника. Оскільки Михайло Китриш був одним із учасників практикуму, то зрозуміло, що його роботи також потрапили до фондів Музею-заповідника. Серед робіт, придбаних у майстра, переважають різні форми посуду — чайні набори, глечики, горщики, супники, мисочки, чайники, чашечки, посуд для спиртних напоїв у вигляді тварин («Лев», «Бик», «Баран» тощо).

2006 року вагома збірка робіт майстра поповнила колекцію Музею-заповідника. Тоді Михайло Китриш відсвяткував 70-річний ювілей. З нагоди такої події в Музеї-заповіднику була організована приватна виставка творів майстра, сформована як з фондових робіт, так і з робіт з приватної колекції подружжя Китришів. Після виставки більша частина кераміки Михайла Єгоровича була закуплена для Музею-заповідника. Крім уже наявних у персональній колекції майстра посудних форм, збірка Музею-заповідника поповнилася й новими — куманці, барила, банки, хлібниця.

Найдавніший виріб майстра в персональній колекції Музею-заповідника датується серединою 1960-х років (час початку роботи майстра на заводі «Художній керамік»), останні — 2007 роком (час завершення гончарювання майстра через хворобу). Переважна більшість робіт у колекції датована 1978—2000 роками — період найбільшої творчої активності Михайла Китриша, як у створенні робіт, так і в участі у конкурсах та виставках (від регіональних до міжнародних).



Михайло і Галина Китриші в Полтавському краєзнавчому музеї на відкритті першої персональної виставки. 1981. Полтава. Приватний архів автора

Отже, в колекції Музею-заповідника нині зберігається найбільша колекція кераміки Михайла Китриша, яка ілюструє усе розмаїття творчого доробку майстра: тематичне, декоративне, формотворче, часове тощо. Проте, не зважаючи на те, що гончар уже не працює, на достатньо повне висвітлення в колекції Музею-заповідника творчих досягнень Михайла Китриша у царині кераміки, нині не можна стверджувати, що персональна колекція опішненського гончаря уже повністю сформована. Дома Михайло Китриш ще в часи роботи на заводі «Художній керамік» почав формувати приватну колекцію, яка з часом переросла в солідний приватний музей. У ньому знаходяться лише вироби подружжя Китришів. Визначальною особливістю домашнього музею Китришів стала його плинність. Наявні в колекції вироби господарі завжди дарувала гостям, які постійно їх відвідували. Пусті місця заповнювалися новими, «свіжішими» творами. Відносна стабільність прийшла з періодом втрати працездатності Михайла Китриша. Майстер уже не працює, тому не роздає творів з наявної колекції. На кінець 2013 року приватна колекція родини Китришів налічує близько 150 предметів. Це зооморфні скульптури, вази, посуд, іграшки, свіч-

ники тощо. Нині питання подальшої долі колекції не обговорюється, а тому залишається відкритим. Михайло Китриш не хоче «прощатися» із своєю збіркою, і не хоче думати, що з нею далі буде. Крім кераміки у гончаря зберігаються його інструменти й пристрої — гончарні ножики, стеки, гончарний круг, горно тощо. А інструменти, які використовував у роботі майстер, нині відсутні у персональній колекції Китриша в Музею-заповіднику. Маю надію, що родина Китришів не втратить своєї колекції і передасть її до фондів музейного закладу, як це зробив львівський колекціонер Іван Гречко. У березні 2013 року він подарував свою унікальну колекцію гуцульських і покутських ікон на склі Українському Католицькому університету, який цією збіркою започаткував власний мистецький музей[5] [6]. Сподіватимемося, що й приватна колекція родини Китришів перейде в повному обсязі у музейні фондосховища й буде музеєфікована за всіма правилами фондової роботи.

1. Інвентарні книги (кераміка, скло) / Національний музей народної архітектури та побуту НАН України.
2. Інвентарні книги (кераміка, скло) / Полтавський краєзнавчий музей.
3. Інвентарні книги / Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України.
4. Інвентарні книги / Національний музей українського народного декоративного мистецтва.
5. Інвентарні книги / Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному.
6. *Пастернак Н*. «Червоні образи» — в постійній експозиції / Надія Пастернак // Культура і життя. — 2013. — № 9. — 1 березня. — С. 8.
7. Програма Першого республіканського симпозіуму гончарства «Традиції і сучасність»: 10 травня — 11 червня 1989 р. — Полтава : Полтава, 1989. — 16 с.
8. *Щербак В*. Сучасна українська майоліка / Василь Щербак. — К. : Наукова думка, 1974. — 192 с.

[5] Розмова з Іваном Гречко. 11—22.07.2006. Приватний архів автора.

Oksana Lykova

ON MYKHAILO KYTRYSH, LAUREATE OF TARAS SHEVCHENKO STATE PRIZE OF UKRAINE

The article has presented some results of studies in formation of Mykhailo Kytrysh' creative identity. Description of artist's progress from an ordinary craftsmanship to the laureateship of Taras Shevchenko State Prize of Ukraine has been exposed. General review of Mykhailo Kytrysh' pottery in the treasury of National Museum of Ukrainian Ceramics, Opishne has been added.

Keywords: Mykhailo Kytrysh, potter, ceramics, Opishne, Ukraine, Artistic Ceramist factory , Taras Shevchenko State Prize of Ukraine

Оксана Лыкова

ЛАУРЕАТ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПРЕМИИ УКРАИНЫ ИМЕНИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО МЫХАЙЛО КИТРИШ

В статье рассматривается становление творческой личности народного мастера-керамиста Мыхайла Китриша, прослеживается путь развития его мастерства от простого гончарства к уровню лауреата Государственной премии Украины имени Тараса Шевченко. Проведена общая характеристика собрания керамики Мыхаила Китриша в фондах Национального музея-заповедника украинского гончарства в Опишном.

Ключевые слова: Мыхайло Китриш, гончар, керамика, Опишное, Украина, завод «Художественный керамик», Государственная премия Украины имени Тараса Шевченко.



Василь ОДРЕХІВСЬКИЙ

ШЕВЧЕНКІАНА В МОНУМЕНТАЛЬНІЙ СКУЛЬПТУРІ ВАСИЛЯ ОДРЕХІВСЬКОГО (1921—1996)

Розглядаються монументальні твори скульптора Василя Павловича Одрехівського, в яких втілений образ Т.Г. Шевченка. Аналізується еволюція образно-змістовних та композиційно-пластичних принципів творів митця в контексті тенденцій розвитку української монументальної скульптури кін. XX ст. — поч. XXI ст.

Ключові слова: скульптура, Шевченко, образ, фігура, монументальність, пам'ятник.

В наш час, на початку XXI ст., важливо з позицій сучасності розглянути і грунтовно проаналізувати фактори художнього процесу, який відбувався з 1960-х по 1990-ті рр. і мав вагомий вплив на подальший розвиток образотворчого мистецтва. Саме в дослідженні і узагальненні найбільш цінних композиційно-пластичних і образно-ідейних вирішень творів митців другої половини XX століття, а в нашому випадку творчої діяльності Василя Павловича Одрехівського (1921—1996), мистецькі здобутки якого можуть стати сьогодні основою новаторських пошуків і неординарних рішень, і полягає актуальність даної теми. Окрім того, проаналізувавши відповідну літературу [1—5], ми бачимо відсутність грунтовних наукових праць, згрупованих в єдиному дослідженні, з метою висвітлення образу Т. Шевченка у творчості скульптора В. Одрехівського, що спонукає нас до звертання до окресленої проблематики.

Метою нашого дослідження є висвітлення творчості В. Одрехівського, аналіз основних тенденцій образно-пластичних і просторово-архітектурних рішень творів скульптора, а також виокремлення образу Т. Шевченка як невід'ємної частини творчого доробку митця. Нашою метою є також визначити характер традицій, розкрити їх роль у формуванні художніх особливостей монументальної скульптури Василя Одрехівського.

Покоління митців, до якого належить В. Одрехівський, вийшло на творчий шлях наприкінці 1950-х рр. і разом зі своїми вчителями, художниками старшої генерації, сприяло розвитку українського мистецтва другої половини XX століття. Жодні спроби постмодерністичного «розмивання грунту» в художній практиці останнього десятиліття не змогли завдати шкоди базовим елементам досвіду тієї частини молоді 1950-х, яка входила у свій фах національно свідомими творчими одиницями [3].

Василь Одрехівський народився 18 лютого 1921 р. у відомому своїми різьбярськими традиціями селі Вілька на Лемківщині (тодішнього Сяноцького повіту Львівського воєводства).

У 1945 р. внаслідок переселення українців з Лемківщини, Холмщини, Надсяння (нині території Польщі), В. Одрехівський опиняється на Одещині. У 1947 р. він переїжджає у Львів, де активно вливається у творче післявоєнне життя, популяризуючи лемківську різьбу по дереву, яка серед інших західноукраїнських шкіл народної різьби відзначається об'ємністю форм [4].



Іл. 1. Василь Одрехівський, «Тарас Шевченко», штучний камінь, м. Городок, 1970

Навчання в училищі стало перехідним етапом між спонтанно рефлексуючою та професійно-націленою творчістю. Опінія народного майстра, успішно заявленого на відповідних виставках, дещо конкурувала з дидактикою спеціалізованої освіти. Але саме в цьому пункті незбігання методичних підходів формується одна з перших програмних установок В. Одрехівського. Не бажаючи ламати принципи образотворення в системі традиційного мистецтва, молодий автор робить проекцію деяких естетичних властивостей дерев'яної різьби на формально-виражальний комплекс прийомів професійної скульптури. Зовні нескладна трансформація на морфологічному рівні творчості насправді стала відкритим актом етнічної ідентифікації мистецького контексту, в якому, на противагу нав'язаному соцреалізму, бажав розвиватися митець.

У 1952 р. В. Одрехівський вступає до Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва, де навчається у таких педагогів як Іван Севера та Микола Рябінін. У 1957 р. він успішно закінчує скульптурне відділення вузу, пройшовши довгий шлях від народного майстра-різьбяра до скульптора з вищою професійною освітою. З того часу В. Одрехівський активно включається в процес творення львівської скульптури, поповнивши молоде покоління п'ятдесятників.

Власне визначну роль у розвитку і укріпленню нових тенденцій відіграло покоління, яке прийшло в мистецтво на межі 1950—1960-х років. Творчість Д. Крвавича, В. Борисенка, Е. Миська, В. Одрехівського, Т. Бриж, І. Самотоса, Л. Біганича, А. Пилєва, В. Усова, В. Подольського, Й. Садовського, Л. Лесюка вже на самому початку їх діяльності була відзначена інтенсивними пошуками засобів художньої виразності. Головною рушійною силою творчої думки була національна ідея, незважаючи на жорсткі заходи з боку властей тоталітарної держави, які намагались її знищити.

Нові риси складалися під впливом багатьох чинників. Суттєву роль відіграло звернення скульпторів до художніх традицій карпатського народного мистецтва, його філософсько-поетичного образного ладу, до львівської монументально-декоративної скульптури ренесансу, бароко, класицизму, до творчості митців, які працювали у Львові в першій третині XX століття.

Аналізуючи монументально-декоративну і станкову скульптуру прикарпатських майстрів 1960—1970-х рр., можна дійти висновку, що їй властива єдина концепція, зміст якої полягає в утвердженні зовні стриманого, глибоко змістовного, часто символічного образу, а також лаконічної монолітної пластичної форми. Широко використовується прийом композиції монумента «ансамблевість», значну роль в структурі комплексу відіграє простір, в творах ряду майстрів проявляються риси декоративності.

Монументальна узагальненість (основна образна і пластична властивість більшості скульптурних творів) давала змогу вирішувати завдання станкового і монументального жанрів одночасно. Насамперед цей стиль поширюється в історичному портреті, що продовжує посідати значне місце в творчості багатьох художників, вплинувши на підвищення художнього рівня портретного монумента.

Дослідження монументальної і станкової скульптури другої половини XX ст. як явища і прагнення знайти належне місце кожному скульпторові в процесі його еволюції є нелегким завданням. Адже історично цей період, за винятком короткої «духовної відлиги» кінця 1950-х — початку 1960-х рр. і другої половини 1980—1990-х рр., позначених бурхливими суспільно-політичними рухами за здобуття Україною незалежності та її встановлення у 1991 р., припада-

ють на роки застою, коли розвиток мистецтва був детермінований диктатом казенної ідеології.

Але, незважаючи на складні умови, в яких перебувала скульптура, а особливо монументальна, не можна не помітити певної якісної динаміки в творах львівських скульпторів. Нехтуючи старі норми і догми, митці надають перевагу своєму розумінню процесів, які відбуваються у суспільстві, своїй образній системі, основу якої творять лаконізм і концентрованість образів, втілених в простих монументальних формах. Звернення львівських скульпторів до джерел національної культури, пізнання самобутнього світу її образів визначило стилістичну різноманітність пластики, відкрило нові шляхи для розвитку творчої думки.

Заслужений діяч мистецтв України, член Національної спілки художників України В. Одрехівський належить до когорти скульпторів, чия творчість невіддільна від загального процесу становлення львівської скульптурної школи [5]. Весь життєвий і творчий шлях скульптора був пов'язаний з пластикою, в якій поєдналися досвід народного майстра різьби по дереву і знання професійного скульптора. Художник працював у портретному жанрі, станковій і монументальній скульптурі, створюючи свої твори в дереві, камені і бронзі. Тематичний діапазон робіт Василя Одрехівського широкий і різноманітний, але в центрі його уваги завжди залишається Людина.

Пам'ятник, в якому втілюється образ конкретної особистості — один із найскладніших видів монументального мистецтва. Скульптор повинен віднайти співвідношення між філософським узагальненням і характерними особливостями характеру і зовнішності зображуваного героя.

Вагоме місце у творчості В. Одрехівського займає образ Тараса Шевченка [5]. Протягом багатьох років скульптор наполегливо вивчає спадщину великого Кобзаря, прагне осмислити сутність його творів, осягнути в його поезії все, що дало б змогу передати глядачеві найтонші нюанси духовного обличчя генія українського народу.

В 1970 р. В. Одрехівський створює півфігурний пам'ятник Тарасу Шевченкові для м. Городка Львівської області (архітектор В. Блюсюк) (іл. 1). У цьому пам'ятнику утверджується концепція лаконічного лапідарного стилю 60-х років. Автор створює внутрішньо-заглиблений, філософськи осмислений



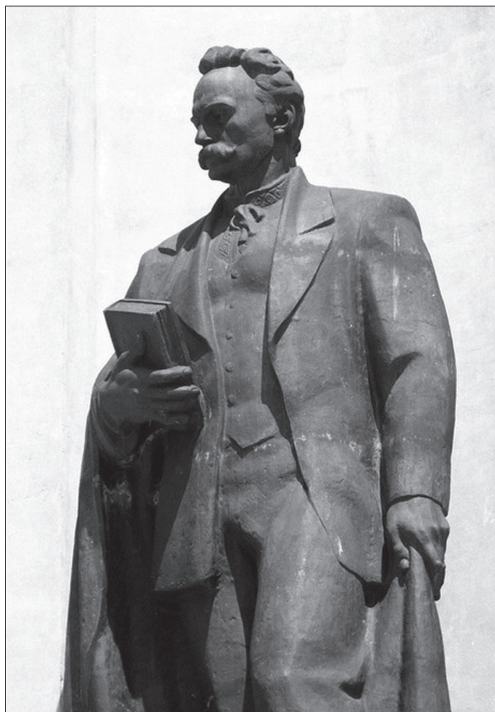
Іл. 2. Василь Одрехівський, Володимир Одрехівський, «Будителі», бронза, камінь, м. Стрий, 1995



Іл. 3. Василь Одрехівський, Володимир Одрехівський, Тарас Шевченко (фрагмент монумента «Будителі»), бронза, камінь, м. Стрий, 1995

образ, в якому зберігає специфічну для портрета багатогранність характеристики, неоднозначність образу. Таким чином, від станковізму взяті не зовнішні прийоми, а його глибинні особливості, його здатність до багатостороннього, глибокого, психологічного розкриття образу.

Перед глядачем постає погрудне зображення поета — спокійного, врівноваженого, внутрішньо зосередженого. Руки Тараса Шевченка опираються на книгу. В пам'ятнику відсутні декларативно-парадні елементи. Вся побудова композиції, починаючи від



Іл. 4. Василь Одрехівський, Володимир Одрехівський, Іван Франко (фрагмент монумента «Будителі»), бронза, камінь, м. Стрий, 1995

ледь поверненої голови, пластично взаємозв'язаного положення рук і закінчуючи динамічним трактуванням форми, що утворює контрастну світлотінь, спрямована на створення образу великої внутрішньої наповненості, бурхливого пульсу думки.

В композиції В. Одрехівський велику увагу приділяє окремим пластично осмисленим деталям. Так у формальній розробці рук він поєднує прийоми монументальної і станкової пластики. Скульптор вміло «вкладає» їх в загальну композицію, досягаючи природності загального враження. В такій пластично-образній композиції вся увага зосереджується на головному — на вираженні думки і волі Тараса Шевченка. Лаконізм і виразність загального рішення в поєднанні з образною значимістю створюють особливе «естетичне поле» довкола пам'ятника, налаштовують на серйозність і заглибленість сприйняття твору. Погруддя Кобзаря невеликого розміру і встановлене на невисокому постаменті, що наближає поета до глядача.

Вдалим є архітектурне вирішення пам'ятника — постамент витриманий в строгих лапідарних формах. Вдале і «паркове» розташування пам'ятника. Встановлений у міському сквері, він добре пов'язується з загальним простором, але не розчиняється в ньому, зберігаючи власне мікросередовище.

Можливості нових, широких і сміливих емоційно-образних і просторово-пластичних побудов несе в собі проект монумента «Будителі», створеного Василем Одрехівським у співавторстві з сином Володимиром (архітектор В. Сколоздра) для міста Стрия Львівської області (іл. 2). Відкриття пам'ятника відбулося 24 серпня 1995 р. і було присвячене 4-й річниці незалежності України. Як і всі інші твори історичного жанру, пам'ятник несе у своєму образі дві часові характеристики — вони зображають час, коли жив і творив герой, і вони відображають час свого створення. Пам'ятник «Будителі» — це пам'ятник-символ. В ньому переконливо і органічно поєднуються зображальні і незображальні елементи. Це просторова архітектурно-скульптурна споруда, в якій загальна архітектурна композиція відіграє провідну роль, а емоційно-філософський лад визначають образи Тараса Шевченка, Лесі Українки та Івана Франка. Унікальність пам'ятника «Будителі» полягає в тому, що в одному комплексі поєднані три генії українського народу і світової культури. Автори надають образам історичних діячів України актуальність, наповнюючи їх новим, сучасним змістом, поєднують суб'єктивну гостроту сприйняття світу і об'єктивну значимість, масштабність, історизм підходу до матеріалу дійсності, знаходять оригінальні, яскраві і переконливі сміливі пластичні, композиційні, просторові рішення.

Основою композиції є невисокий круглий постамент, на якому встановлені три об'єднані дзвоном арки, в ніші кожної з яких встановлені постаті поетів, кожний на окремому постаменті.

Пам'ятник встановлений на центральному майдані міста. Майдан з двох сторін оточений автомобільними дорогами, а з двох інших — міським парком. Пам'ятник тут не лише взаємодіє з простором, але і є його ідейною домінантою. Система сходів і площадок зв'язали композицію із активним міським оточенням, сформувавши таким чином своєрідне поліфункціональне середовище.

Специфіка пам'ятника полягає в тому, що всі його сторони рівноцінні за своєю мистецькою вартістю і призначені для кругового огляду. Трудноші вирішення композиції (а особливо постаті Тараса Шевченка) полягали в тому, що погляд глядача від основних вулиць спрямований проти сонця. Тому В. Одрехівський вирішив зробити пам'ятник із закритими ні-

шами, так, щоб темні бронзові скульптури чітко прочитувались на світлому фоні ніші. Таким чином, композиція пам'ятника побудована на контрастах: світлого штучного каменя арок і темної бронзи скульптур, а також ввігнутих формах арки, об'ємних фігур і круглих постаментів.

В стрийських «Будителях» найбільш наглядно втілена одна з важливих особливостей монументальної пластики, а саме — багатоплановість змісту, різноманітність образних асоціацій, змістова складність і неоднозначність. З пластичної точки зору фігури органічно поєднані з арками і нішами, оскільки увігнуті форми останніх підкреслюють і «зав'язуються» з ними, творячи єдину просторову структуру. І справа тут не лише в органічному поєднанні пам'ятників відомих діячів української культури в єдину архітектурну композицію. Образи Івана Франка, Лесі Українки і Тараса Шевченка — кожний сам по собі є багатим змістовно. Умовно об'єднані, вони сприймаються символічним втіленням будителів духу народу України.

Образи «Будителів» втілені в монументальній виразно-експресивній пластиці, що бере початок в українському бароко. Постава фігури Тараса Шевченка велична, стійка (іл. 3). Композиція симетрична, пірамідальна, зовні статична. Поет впевнено стоїть, ледь подавшись уперед. Цей легкий рух не знімає, однак, монументальної статики фігури, а надає йому потрібної природності та достовірності. Накинутий на плечі плащ створює цільний і нерозчленований силует, який чітко прочитується на фоні ніші. Руки Тараса Шевченка з книжкою, складені на грудях, і обличчя поета складають головний акцент композиції. Ледь похилена голова з драматичним обличчям, у погляді — неспокій і, разом з тим, рішучість. Авторам вдалося не тільки відтворити портретну схожість, але й втілити основні риси образу: непорушну твердість переконань, гіркі роздуми про долю рідного краю і незламну віру в його сили та краще майбутнє. Обличчя поета суворе і натхненне, переповнене думами, почуттями. В ньому виражена сила волі і нескореність духу. Внутрішню динаміку образу визначає бароковий рух неспокійних драперій плаща-накидки.

Образ Івана Франка (іл. 4) побудований за принципом стійкого балансу фігури, що стоїть. Характер руху скульптури більше підкреслили динамізм та активність натури Івана Франка, його рішучість та непримиренність. Це виразна просторова композиція, елементи якої (рука з книжкою, плащ) активно охоплюють великі маси простору. Образ поета сповнений високого благородства.



Іл. 5. Василь Одрехівський, Володимир Одрехівський, Леся Українка (фрагмент монумента «Будителі»), бронза, камінь, м. Стрий, 1995

Образ Лесі Українки (іл. 5) потрактований авторами величниo і в той же час — романтично. Автори надають особливого значення жесту і виразу обличчя як засобам передачі людських емоцій. Поетичну чарівність натури, романтичне піднесення скульптори поєднують з пластичною цільністю, плавним переливом ліній, красою форм. Плавні лінії підкреслюють граціозний рух голови, красиво посадженої на гнучкій шиї. Вишукана грація рухів, відточена вишуканість об'ємів, кожної лінії надають образу Лесі Українки особливої натхненності і одухотвореності.

Монументальність форм пам'ятника «Будителі» відповідає масштабності задуму. Для досягнення образної глибини твору автори звертаються до мови символів. Символічною є арка, що уособлює велич



Іл. 6. Василь Одрехівський, Володимир Одрехівський, «Тарас Шевченко», бронза, граніт, м. Севастополь, Крим, 1994 (встановлено 2003 р.)



Іл. 7. Василь Одрехівський, Володимир Одрехівський, «Тарас Шевченко», бронза, граніт, м. Севастополь, Крим, 1994 (встановлено 2003 р.)

і славу, а дзвін над об'єднаними арками — це символ заклику до єдності, до пробудженя, до активного громадського життя.

Василь Одрехівський працює над пам'ятниками різного типу. Він створює одно- і багатофігурні композиції. Одні з них є зображеннями реальних історичних діячів, інші — це твори символічного характеру. В. Одрехівський завжди досягає того, щоб підвищена емоційність, змістовна наповненість відзначали не тільки ідейно-психологічний стрій, а й композиційно-пластичну структуру його робіт.

Багатство творчої думки автора розкривається в них перш за все через стрій почуттів, динаміку, піднесеність переживань. В. Одрехівський веде безперервний пошук нових, більш сконцентрованих способів досягнення емоційності, виразності повноти образно-пластичної системи своїх робіт.

Однією з особливостей розвитку монументально-декоративної скульптури досліджуваного періоду є взаємовідносини пам'ятника як об'ємно-просторової форми з оточенням і дія скульптурного твору на оточуюче середовище.

Творчість Василя Одрехівського тісно пов'язана з цими концепціями. Скульптор усвідомлює ті можливості, які закладені в самому принципі просторово-композиційних побудов, тобто розширення можливостей скульптури шляхом зміни її відношення до середовища. Він не прагне до створення розвиненої в просторі композиції, що складається з цілого ряду компонентів. В. Одрехівський знаходить можливості задіяти в емоційно-змістовний і формальний стрій пам'ятників, в їх внутрішню структуру все те, чим може емоційно і пластично збагатити їх оточуюче середовище.

У 1993 році Василь Одрехівський у співавторстві зі своїм сином Володимиром створив ще один пам'ятник Т. Шевченку. Незважаючи на те, що процес встановлення відкладався і робота була встановлена аж за 10 років у м. Севастополі, в результаті архітектурне рішення площі та п'єдесталу вирізнилось оригінальною композицією (іл. 6, 7). 3,5-метрова постать Кобзаря встановлена на гранітному монументальному блоці, стилізована форма якого асоціюється з українськими народними інструментами: бандурою, кобзою. Ця пропозиція підставки рішуче, але в той же час стримано, відходить від класично-усталених елементарних геометричних розв'язань проблем п'єдесталу. Завдяки цьому вона нашаровує якісно новий ряд асоціацій і смислів, які суттєво збагачують композицію монумента. Що стосується скульптури, то вона виконана у вже виробленій стилістиці митців і відзначається своєрідною впізнаваністю почерку батька і сина Одрехівських. Автори акцентують на внутрішньому стані та енергії зображуваної постаті, не перевантажуючи фігуру Шевченка зайвими атрибутами та ознаками: він постає в узагальненому плащі з опертою на праву припідняту ногу книгою в руці. Скуль-

птурі, як і іншим творам В. Одрехівського такого характеру, притаманна особлива благородна монументальність, яка при очевидній відсутності пафосу надає пам'ятнику вагомості та естетичної цінності.

Останнім монументальним твором Василя Одрехівського став пам'ятник Тарасові Шевченку для міста Новий Розділ Львівської області (іл. 8, 9). Цей пам'ятник було виконано також у співавторстві з сином Володимиром (архітектор В. Каменщик) у 1996 році. На жаль, відкриття пам'ятника у 1997 році відбулося вже без Василя Одрехівського.

В цей архітектурно-скульптурний ансамбль включено бронзову фігуру Тараса Шевченка, праворуч від неї — двохфігурну композицію «Українська пісня» і ліворуч — заплановано трифігурну композицію «Українська родина». Архітектурно-скульптурний комплекс зведений в центральній частині міста на високому пагорбі. Навпроти комплексу, через дорогу, знаходиться міський парк. До пагорбу ведуть головна алея парку і центральна вулиця міста, яка, роздвоюючись, огинає комплекс з обох боків.

Постаті цього скульптурного ансамблю приваблюють спокійною пропорційністю, ясною врівноваженою архітектонікою, гармонією цілого і складових його частин. Скульптури мають пластично виразні силуети і добре прочитуються. Комплекс домінує в оточуючому ландшафті і добре сприймається з усіх напрямків.

Ідейним і композиційним центром ансамблю є постать Тараса Шевченка. Пам'ятник поета становить бронзову фігуру (4,6 м), встановлену на значно меншому по висоті гранітному постаменті (1,8 м). Його композиція вертикальна і симетрична. Головний акцент фігури зосереджено на обличчі поета і його руках, які тримають книгу. Всі інші деталі вирішено узагальнено і підпорядковано загальному пірамідальному рухові знизу вгору.

Постать Тараса Шевченка передано в складному динамічному стані (іл. 8), коли фігура, на перший погляд, перебуває, немов у стані спокою, хоча насправді це є початок руху. Тут поєднані і статика, і динаміка. Авторам вдалося уникнути як застиглості, так і надмірного вияву зовнішнього руху. Виразний порив фігури стримується станом внутрішньої зосередженості, в якому перебуває поет. Його обличчя сповнено роздумів, внутрішньо зосереджене. Контрастом до цільної монолітної фігури є складки плаща-накидки,



Іл. 8. Василь Одрехівський, Володимир Одрехівський, «Тарас Шевченко», бронза, граніт, м. Новий Розділ, 1997

які вільно розвиваються на вітрі. При всій узагальненості образу, в пам'ятнику досягнута висока одухотвореність і психологічна насиченість.

Доповнюють і розвивають тему основної композиції скульптурного ансамблю образи Кобзаря і дівчини в українському народному строї (іл. 9). Кобзар сидить на придорожньому камені, поклавши на коліна бандуру. Біля нього, поклавши руку на плече бандуриста, стоїть дівчина, як символ української пісні. Поєднавши в одній композиції літературні персонажі, реальні постаті і постаті-символи, автори не протиставили поета і його героїв, зобразивши їх однаково активних по руху і внутрішньому стану. «Українська пісня» не є другорядною, ілюстративною по відношенню до основної постаті скульптурного ансамблю.

Автори успішно реалізували чіткий композиційний задум, це твір, в якому синтетично поєдналися рішення ідейно-художніх, пластичних і архітектурних завдань. У цьому справді монументальному творі, який відразу ж відповідно організував оточуючий простір, скульптори зуміли емоційно наснаженою мовою пластики виразити сьогоднішнє розуміння багатоплановості шевченкового генія.

Таким чином, монументальні твори Василя Одрехівського виділяються продуманою композицією,



Іл. 9. Василь Одрехівський, Володимир Одрехівський, монумент «Пісня України», бронза, граніт, м. Новий Розділ, 1997

динамічним трактуванням скульптурних мас, розумним узагальненням. Узагальнення образу Одрехівського-монументаліста невіддільне від заглиблення в емоційно-психологічний світ особистості. Свої творчі задуми скульптор здійснює в різних матеріалах: в бронзі, камені, дереві. Творчість скульптора пронизана традиціями української різьби і пошуками сучасних ритмів, а останні роботи явно тяжіють до органічного зв'язку пластичних і архітектурних форм.

Для кожного свого твору скульптор прагне знайти певний настроєвий лейтмотив, що стає визначальним елементом у розв'язанні психологічних завдань.

З творчих робіт Василя Одрехівського, присвячених образу Тараса Шевченка, слід згадати півфігурну композицію в дереві, яка власне зображує поета (іл. 10). Це монолітна, компактна композиція з цільного дерев'яного стовбура.

У роботі над образом Тараса Шевченка скульптор завжди йшов шляхом відтворення багатого внутрішнього змісту, розкриття величі і мудрості генія українського народу. Автор намагався проникнути у глибинну сутність шевченківського образу і художньо досконало передати найсуттєвіші його риси.

Тарас Шевченко зображений з книжкою в лівій руці, яку він міцно притискає до грудей. Стиснена в кулак права рука відведена назад, за рахунок чого досягається більша внутрішня динаміка постаті.

Форма потрактована делікатно без контрастного різця. Головний акцент скульптор зосереджує на пластиці голови. Обличчя поета опрацьоване виразними гранчастими формами.

Досягаючи максимальної портретної подібності, автор водночас розкриває образ мислителя і творця у широкому розумінні цих понять. Перед глядачем постає людина, яка уособлює типове і характерне для своєї епохи, свого часу — високий духовний злет, благородний порив, відданість своєму народові.

Дослідження творчого доробку Василя Одрехівського у галузі скульптури представляє нам майстра широкого діапазону. Художник, який працював поруч з такими відомими скульпторами як Еммануїл Мисько, Дмитро Крвавич, Валентин Борисенко, Олександр Пилєв, Теодозія Бриж та багато інших з успіхом заявив про себе як самобутній майстер як в галузі монументальної, так і станкової скульптури. У творчій спадщині Василя Одрехівського ми бачимо різноманітність композиційних рішень постатей, погрудь. У кожному з цих видів, жанрів і форм скульптури ним досягнуто визначних результатів. Незалежно від жанру, значимості задуму, у кожній роботі він завжди ставив перед собою велике творче завдання. Ця висока вимогливість до власної творчості органічно жила в ньому, вона відчувається і в численних ескізах майстра, портретах, станкових композиціях, і в монументах і пам'ятниках.

В ході постійного творчого розвитку для Василя Одрехівського поступово приходить нове бачення мистецьких проблем, нова художня система, основу якої складають лаконізм і концентрованість образу. Скульптор відображає не тільки зовнішній емоційно-психологічний стан персонажа, але і його внутрішній світ.

Тематика творчих робіт Василя Одрехівського, створених за творче життя, різноманітна і вагома. У творчому доробку скульптора велика галерея портретів сучасників та історичних діячів. У кожному окремому образі портретованого В. Одрехівський дає виразну проекцію індивідуальних особливостей їхнього характеру, риси, типові для певного соціального середовища, і кожний портрет розглядає як відбиток свого часу.

Його образи — то поетичні, сповнені ліризму, то героїчні — несуть в собі ознаки духовного багатства, певний емоційний стан. Для скульптора передача пси-

хологічного стану людини була реальною проблемою, яку він вирішував у кожному конкретному творі.

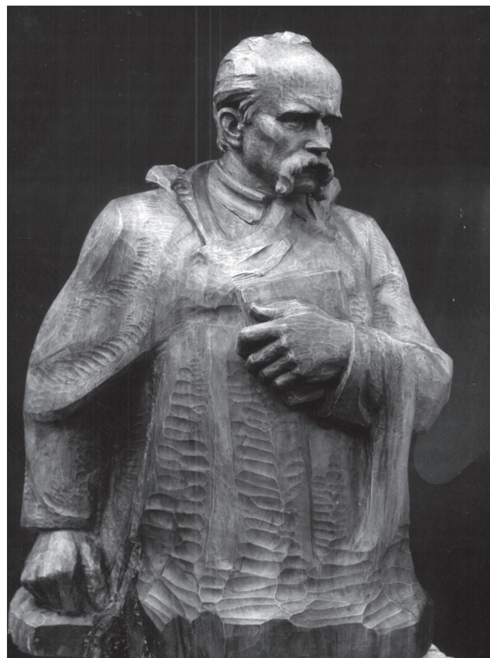
Своєрідність творчості митця полягає не лише в підкресленні духовного начала зображуваних, але особливо — у поєднанні народних і професійних засад образо- і формотворення. Скульптор успішно використовує прийоми народної різьби у дереві і професійного трактування форми. Завдяки цьому методу Василь Одрехівський вигідно вирізняється своїми роботами у дереві із характерною динамічною виразною грою світлотіні форм, площин і ліній, створених слідами різця.

Василь Одрехівський був активним учасником творчих процесів, які проходили і в монументально-декоративній скульптурі західного регіону України. Монументальна скульптура першого повоєнного десятиліття знаходилась в складних умовах, адже її основним завданням було утверджувати ідеологію радянської системи. Монументальна скульптура радянського зразка відзначалась емоційною піднесеністю, зовнішньою схвильованою оповідністю, афектацією пози і руху, акцентуванням натуральної ідеї. Але починаючи з 1960-х років і в цій ділянці скульптури відбувається певна еволюція образо- і формотворення. Ці зміни можна спостерігати вже в пам'ятнику Іванові Франку у Львові, який став великою культурно-мистецькою подією не лише у Львові, а й на Україні в цілому. Цей пам'ятник став першим великим монументальним твором, виконаним Василем Одрехівським у співавторстві з іншими львівськими скульпторами.

Нові риси образної системи монументальної скульптури складалися під впливом художніх традицій карпатського народного мистецтва, його філософсько-поетичного образного ладу, львівської монументально-декоративної скульптури ренесансу, бароко, класицизму та творчості митців, які працювали у Львові в першій третині XX століття [4].

Основною тематикою монументальних робіт Василя Одрехівського є звернення до образів історичних культурних діячів, чиє життя було пов'язане з Україною. В цих творах він повністю розкриває себе, самобутньо і широко заявляє про свої багаті творчі можливості.

Створюючи пам'ятники діячам української культури, В. Одрехівський майстерно вибудовує конструктивну, змістовну пластичну форму, знаходить



Іл. 10. Василь Одрехівський, «Тарас Шевченко», дерево, 1990-ті рр.

повну її відповідність до поставленого ідейно-образного завдання. Він завжди осмислено і емоційно відноситься до зображуваних образів і прагне такого художнього відображення, яке б відповідало його задуму, несло би в собі правдивість життя і не меншу правду мистецтва.

В. Одрехівський надає перевагу роботі над образами узагальнено-символічного звучання, зв'язок яких з реальністю наших днів має опосередкований характер. Працюючи над своїми творами, скульптор завжди йде шляхом відтворення багатого внутрішнього змісту, розкриття їх величі і мудрості, намагається проникнути у глибинну сутність конкретних історичних осіб і художньо досконало передати найсуттєвіші їх риси. В. Одрехівський уникає зайвої зовнішньої патетики, різких ефектних рухів, надмірної зовнішньої напруженості, підкресленої героїзації. Суттєвою рисою пам'ятників митця є виявлення внутрішньої структури, посилення напруги, закладеної всередині органічної форми, досягнення експресивної, динамічної пластики. За таким принципом скульптор виконував і пам'ятники, і станкові роботи.

Проаналізована творчість Василя Одрехівського дає підстави вважати його однією з невід'ємних особистостей з когорти творців сучасної української монументальної скульптури другої половини XX сто-

ліття, а відтак і історії українського образотворчого мистецтва.

Подальші дослідження передбачають здійснення розгляду розширеного спектру творів Василя Одрехівського, який включає в себе цілий ряд станкових і монументальних робіт з дерева, гіпсу, кованої міді та бронзи. Планується розглянути твори, спрямовані на розкриття образів інших видатних діячів культури та історичних постатей, таких як Іван Франко, Леся Українка, Захар Беркут, Василь Барвінський, Марія Байко та ін.

Основні пам'ятники скульптора Василя Одрехівського, присвячені Тарасові Шевченку:

Пам'ятник Тарасові Шевченку, м. Городок, Львівська область, 1970, штучний камінь. Скульптор Василь Одрехівський. Архітектор В.І. Блюсюк.

Пам'ятник Тарасові Шевченку, с. Завадів, Стрийський район, Львівська область, 1989, бронза, камінь. Скульптори Василь Одрехівський і Володимир Одрехівський. Архітектор В.І. Блюсюк.

Пам'ятник Тарасові Шевченку, Перемишляни, Львівська область, 1991, бронза, граніт. Скульптори Василь Одрехівський і Володимир Одрехівський. Архітектор К.І. Малярчук.

Пам'ятник Тарасові Шевченку, Красне, Львівська область, 1991, кована мідь, граніт. Скульптори Василь Одрехівський і Володимир Одрехівський. Архітектор К.І. Малярчук.

Пам'ятник Тарасові Шевченку, Лисятичі, Стрийський район, Львівська область, 1991, штучний камінь. Скульптори Василь Одрехівський і Володимир Одрехівський. Архітектор К.І. Малярчук.

Пам'ятник Тарасові Шевченку, Завидовичі, Городоцький район, Львівська область, 1992, кована мідь, граніт. Скульптори Василь Одрехівський і Володимир Одрехівський. Архітектор К.І. Малярчук.

Монумент «Будителі» (Тарас Шевченко, Леся Українка, Іван Франко), Стрий, Львівська область, 1995, бронза, камінь. Скульптори Василь Одрехівський і Володимир Одрехівський. Архітектор В.І. Сколоздра.

Монумент «Тарас Шевченко і Пісня України», Новий Розділ, Миколаївський район, Львівська область, 1997, бронза, граніт. Скульптори Василь Одрехівський і Володимир Одрехівський. Архітектор В.В. Каменщик.

Пам'ятник Тарасові Шевченку, Севастополь, Крим, 1994 (встановлений 2003), бронза, граніт. Скульптори Василь Одрехівський і Володимир Одрехівський. Архітектор Григорій Григор'янц.

1. *Лупій С.* Шевченкіана львівських скульпторів / С. Лупій // Науковий вісник Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва. — Львів : Світ, 1989.
2. *Німенко А.* Пам'ятники Тарасові Шевченку / А. Німенко. — К., 1969.
3. *Німенко А.* Українська скульптура другої половини XIX — початку XX ст. / А. Німенко. — К., 1963.
4. *Одрехівський Р.* Різьбярство Лемківщини / Роман Одрехівський. — Львів : Сполом, 1998.
5. *Яців Р.* Батько і син. Володимир Одрехівський / Роман Яців // Образотворче мистецтво. — 2003. — № 3.

Vasyl Odrekhivsky

SHEVCHENKIAN THEME
IN VASYL ODREKHIVSKY'S (1921–1996)
MONUMENTAL SCULPTURE

The article has brought a descriptive study in monumental works by the artist Vasyl Odrekhivsky, namely his sculptures incarnating the image of Taras Shevchenko. Evolving of imagery content as well as artist's compositional and plastic principles have been considered. The present article is a part of an extended research-work on the development of Ukrainian monumental sculpture at the late XX and early XXI cc.

Keywords: sculpture, Shevchenko, image, figure, monumentality, monument.

Васыль Одрехивский

ШЕВЧЕНКИАНА В МОНУМЕНТАЛЬНОЙ
СКУЛЬПТУРЕ ВАСЫЛЯ ОДРЕХИВСКОГО
(1921—1996)

Рассматриваются монументальные произведения скульптора Васыля Павловича Одрехивского, в которых воплощен образ Т.Г. Шевченко. Анализируется эволюция образно-содержательных и композиционно-пластических принципов произведений художника в контексте тенденций развития украинской монументальной скульптуры кон. XX ст. — нач. XXI века.

Ключевые слова: скульптура, Шевченко, образ, фигура, монументальность, памятник.



Ірина ХОДАК

ЛИЗАВЕТА ЛЕВИТСЬКА (З ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА 1920-х — початку 1930-х років)

Зроблена спроба реконструкції життєвого й наукового шляху історика мистецтва Лизавети Левитської (1899—1933), яка по закінченні Київського художнього інституту навчалася в аспірантурі Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства. Суттєва увага приділяється встановленню факторів, що спонукали Л. Левитську звернутися до дослідження хатніх стінописів, дерев'яних синагог і портретного малярства. З цією метою проаналізовано її участь у роботі семінару з українського народного мистецтва (керівник — Д. Щербаківський) та нового українського мистецтва (керівник — Ф. Ернст) у Київському археологічному інституті та на Науково-дослідній кафедрі мистецтвознавства.

Ключові слова: семінар, кафедра мистецтвознавства, аспірантура, хатні стінописи, синагога, портрет.

Дослідження історії мистецтва України нині неможливо уявити без використання напрацювань учених 1920-х — початку 1930-х років — того короткого, але надзвичайного плідного періоду, коли, попри матеріально-фінансову скруту й постійно зростаючий ідеологічний тиск в УСРР, вдалося накопичити значний фактографічний матеріал, частково систематизувати, опрацювати й опублікувати його. Розгорнутий в наступні роки процес знищення монументальних пам'яток, реорганізації музеїв, що неодмінно супроводжувалася перерозподілом і втратою частини колекцій, фізичного винищення науковців або позбавлення їх можливості працювати за фахом надав цим матеріалам статус унікальної джерельної бази. Останнім часом дослідники активно звертаються до збережених в архівах неопублікованих праць і рукописів знищених видань означеного періоду, проте недостатнє висвітлення історії вітчизняного мистецтвознавства як на біографічному, так і на інституційному рівнях нерідко заважає контекстуально оцінити той чи інший архівний (і не лише архівний) артефакт. Усе це стосується доробку і відомих учених, і молодшої генерації тогочасних істориків мистецтва, насамперед аспірантів Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства та провідних київських музеїв, які в середині 1920-х — на початку 1930-х років активно займалися натурними обстеженнями пам'яток.

Донедавна на ім'я Лизавети Левитської[1] як авторки праці «Селянський стінний розпис на Поділлі (Зіньківський та Солобковецький р.)» [45] можна було натрапити хіба що в розвідках про хатні стінописи України [27, с. 122; 37, с. 300, 386; 31, с. 115, 117, 134; 50, с. 6, 18, 33, 37; 8, арк. 167; 9; 56, с. 23; 58, с. 92, 96, 149, 150, 168]. Нині воно все частіше згадується дослідниками єврейського мистецтва, насамперед Є. Котляром, який плідно використовує відомості збереженого в архіві Всеукраїнського археологічного комітету (далі — ВУАКу) звіту Л. Левитської про обстеження 1930 року синагоги в подільському містечку Михалполі (нині — с. Михайлівка Ярмолинецького району Хмельницької області) [41, с. 59, 63, 64, 67, 68, 69; 38, с. 124; 40]. Минулого року Є. Котляр присвятив цьому архівному документові окрему розвід-

[1] Як за життя дослідниці, так і нині її прізвище часом наводять у формі Левицька, а також називають Єлизаветою, хоча в усіх відомих нам джерелах вона іменувала себе Лизаветою Левитською.

ку [42][2], у якій критично проаналізував його в контексті дослідження михалпільської синагоги українськими мистецтвознавцями Г. Павлуцьким і П. Жолтовським та єврейської художньої традиції. Водночас низка тверджень автора викликає застереження, що, здебільшого. пов'язані з ігнорування того наукового контексту, у якому відбувалася експедиція Л. Левитської. Зарахування документа до категорії щорічних звітів, які надсилали до ВУАКу центральні й місцеві музеї, а також твердження, ніби артефакти єврейської етнографії та мистецтва художники, музейники й мистецтвознавці збирали в другій половині 1920-х — на початку 1930-х років винятково «незалежно один від одного», суперечать щонайменше цілеспрямованій політиці ВУАКу з дослідження пам'яток єврейського мистецтва, принаймні на рівні їх вербальної та візуальної (світлини, замальовки, кальки) фіксації. Вочевидь, з тієї самої причини Є. Котляр висунув безпідставне припущення про єврейське походження авторки звіту, єдиним аргументом на користь якого стала її обізнаність з основами єврейської традиції [42, с. 436].

Окремі згадки про підготовку Л. Левитською розвідки з історії українського портретного малярства, збереження її архіву К. Білоцерківською, наміри включити до «Хроніки археології та мистецтва» її звіт про обстеження синагоги в Михалполі містяться у працях С. Білоконя [28, с. 79; 33, с. 174; 30, с. 591; 29, с. 158, 170, 772], який нещодавно подав коротку біографічну довідку про дослідницю в коментарях до власного листування з П. Жолтовським [36, с. 481—482].

Для висвітлення життєпису Л. Левитської та кола її наукових інтересів використано в основному архівні матеріали. Серед них варто виокремити особову справу дослідниці з фонду Київського художнього інституту (далі — КХІ), що зберігається в Державному архіві м. Києва (далі — ДАК) [10], неопублікований некролог (автор — Ф. Ернст) і два її листи до Ф. Ернста та Є. Спаської, виявлені в архівних наукових фондах рукописів і фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України (далі — АНФРФ ІМФЕ) [4; 2; 7, арк. 36]. У фонді ВУАКу в науковому архіві Інституту археології НАН України (далі — НА ІА НАНУ), крім звіту про обстеження 1930 року синагоги в Михалполі, опрацьовано рецензію Л. Левицької на працю Д. Чукіна про Д. Левицького [19], а також низку документальних матеріалів, що висвітлюють її співпрацю з цією академічною інституцією. Звісно, з'ясування питань, пов'язаних з функціонуванням установ, у яких навчалася чи з якими співпрацювала дослідниця, потребувало залучення й інших архівних джерел з кількох державних і відомчих архівів, зокрема особових фондів Ф. Ернста в АНФРФ ІМФЕ, Д. Щербаківського в НА ІА НАНУ й О. Новицького в Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського (далі — ІР НБУВ), наукового архіву Національного художнього музею України (далі — НА НХМУ), а також музейних колекцій, насамперед Національного музею українського народного декоративного мистецтва.

Лизавета Анатоліївна Левитська народилася 24 (12 за ст. ст.) листопада 1899 року в місті Вінниці в родині вчителів[3]. Після смерті батька (1912) — сільського учителя Анатолія Августовича Левитського[4] [10, арк. 4] — її взяла на виховання родина батькових родичів, також педагогів [4, арк. 5].

У 1917 році Лизавета закінчила вісім класів Лубенської жіночої гімназії [10, арк. 4 зв., 6, 19—20]. Прагнучи здобути вищу освіту, вона вступала до різних навчальних закладів, зокрема Московського університету [4, арк. 5], і навіть, за її власним зізнанням, деякий час навчалася на Вищих жіночих курсах і в Українській академії мистецтва в Києві[5] [10, арк. 6],

[2] Доповідь Є. Котляра «Розписи дерев'яної синагоги в Михалполі в натурних дослідженнях Єлизавети Левитської (1930 р.)» також віднотована в програмі XVI Міжнародної науково-практичної конференції «М.К. Реріх і його сучасники. Колекції та колекціонери», що відбулася в жовтні 2013 року в Одеському будинку-музеї ім. М.К. Реріха.

[3] В одних документах указано, що дослідниця народилася 25 листопада, у других — 12 листопада 1899 року [10, арк. 4, 6], а це дає змогу припустити, що, визначаючи дату її народження за н. ст., до 12 числа помилково додали не дванадцять днів, як варто було б зробити, а тринадцять.

[4] Батько дослідниці був народним учителем у містечку Дашеві (нині — смт. Іллінецького району Вінницької області), довідку про його смерть видала сільрада с. Польового (нині входить до складу Дашева) [10, арк. 24, 26].

[5] Особову справу дослідниці в архівах Вищих жіночих курсів та Української академії мистецтва, що нині зберігаються в ДАК, розшукати не вдалося.

але чи то через непевність революційної ситуації, чи через родинні обставини невдовзі залишила їх.

Упродовж 1918—1920 років дівчина працювала в художньо-технічній майстерні Спілки кооператорів, а в 1920—1921 роках — у художньо-технічній майстерні відділу соціального забезпечення в Києві [10, арк. 6]. У 1921 році вона перебралася до Тарасівської цукроварні (Тарасівка — нині село Ярмолинецького району Хмельницької області) на Поділля, де до 1923 року працювала бібліотекаркою, завідувала клубом, створювала декорації для робітничого театру, навчала малюванню в трудовій школі й на заводських робітничих курсах, а також входила до складу культкомісії цукроварні й комісії з ліквідації неписьменності Тарасівської сільради [10, арк. 4 зв., 6; 4, арк. 5]. Що змусило Л. Левитську залишити Київ, достеменно невідомо, але слід нагадати, що 1921 року чимало містян, зокрема митців і науковців, рятувалися від голоду в провінції. Можливо, місце роботи дівчина обрала, щоб бути ближче до матері, яка мешкала в містечку Зінькові (нині — село Віньковецького району Хмельницької області) поблизу Тарасівки[6].

У 1922 році Л. Левитська стала членом профспілки цукровиків, яка в серпні наступного року видала їй направлення для вступу в Київський художній технікум [10, арк. 3]. Завіривши відрядження в Губернському відділі професійної освіти, вона вирушила до Києва, де вступила не до художнього технікуму, що вів свій родовід від Київського художнього училища, а на малярський факультет Інституту пластичних мистецтв (з 1924 року — КХІ), організованого 1922 року на основі Української державної академії мистецтва[7].

В інституті Л. Левитська демонструвала неабиякі успіхи, хоча жилося їй скрутно. У 1924—1925 роках дівчину, що мешкала в прохідній кімнатці на вулиці Рейтарській, 16, матеріально підтримувала спілка цукровиків [10, арк. 5], а надалі вона мусила покладатися на власні заробітки — викладала малювання в 64-й і 27-й трудових школах Києва, а заодно організовувала там художні гуртки, оформляла шкільну сцену [10, арк. 4 зв.; 4, арк. 5]. Під час канікул виїздила на Поділля, де виконувала якісь роботи з оформлення будівель, зокрема в сільраді с. Тарасівки [10, арк. 15].



Лизавета Левитська

Водночас Л. Левитська не полишала громадської роботи. Її обирали профуповноваженою від студентської спілки цукровиків (1924—1925), делегаткою 1-ї міжвузівської студентської конференції, старостою майстерні 4-го курсу малярського факультету (1927—1928). Вона входила до Міжнародної організації допомоги борцям революції — комуністичної доброчинної інституції, створеної 1922 року за рішенням 4-го конгресу Комінтерну для надання юридичної, моральної та матеріальної допомоги засудженим революціонерам, їх родинам і родинам загиблих соратників [10, арк. 4 зв., 24].

10 червня 1930 року Л. Левитська отримала диплом КХІ [10, арк. 29]. Ще під час проходження практичного стажу, чи, як сказали б нині, виконання дипломної роботи (29 травня 1929 року) місцев-

[6] Саме 1921 року мати дослідниці полишила вчителювання й з того часу перебувала на її утриманні [10, арк. 4].

[7] Реорганізація значно знизила статус навчального закладу й стала помітним кроком на шляху його совєтизації. Ще наприкінці 1918 — на початку 1919 року було розроблено законопроект, що передбачав створення на основі Київської художньої школи (училища) і Київського архітектурного інституту Українського товариства архітекторів Інституту пластичного мистецтва з чотирма відділами: 1) живописним і скульптурним; 2) художньо-архітектурним; 3) художньо-педагогічним; 4) художньо-промисловим. Тоді цей заклад задумувався як школа нижчого рівня, що, власне, і мала готувати кадри для Української академії мистецтва [24, арк. 16].

ком київської філії профспілки робітників освіти підтримав її висування в аспірантуру КХІ [10, арк. 21], проте дипломниця звернулася до комісії малярського факультету й ректора навчального закладу з проханням підтримати її висування в аспірантуру Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства[8]. При цьому вона наголосила, що під час навчання брала участь в окремих семінарах Кафедри, а також щоліта виконувала доручення Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка (далі — ВІМШ)[9] й ВУАКу [10, арк. 23, 24].

До співпраці з обома інституціями — музеєм і ВУАКом — студентку КХІ, найвірогідніше, залучив Д. Щербаківський. По-перше, цей знаний історик мистецтва, який завідував відділами історико-побутовим і народного мистецтва ВІМШ й був одним з очільників ВУАКу[10], одночасно викладав курс «Українське народне мистецтво» на малярському й архітектурному факультетах КХІ[11]. По-друге, збережені в архіві вченого джерела засвідчують, що Л. Левитська не лише відвідувала його лекції, а й долучалася до роботи семінару з українського народного мистецтва, який він проводив для студентів етнографічного й мистецького (мистецтвознавчого) відділів Київського археологічного інституту в Першому державному музеї. Серед згаданих джерел найбільший інтерес становить чернетка недатованого звіту про роботу семінару, вірогідно, у 1923—1924 навчальному році[12], з відомостями про його завдання й тематику доповідей [22].

Прагнучи ознайомити студентів з літературою з різних галузей народного мистецтва, навчити самостійно збирати матеріал й описувати його, а також привчити їх до самостійного опрацювання накопичених артефактів, тобто до наукового дослідження, керівник семінару сформував три групи тем, які кожен мав розробляти самостійно. Перша група передбачала підготовку огляду історії дослідження якогось з видів народного мистецтва (хатнього будівництва, церковної архітектури, шитва, кераміки, тканини, скла, золотарства, писанкарства тощо), друга — студіювання зібраних власноруч (переважно під час канікул чи свят на малій батьківщині) матеріалів, третя — студії ритміки орнаментики. Серед другої групи доповідей, виголошених на семінарі за результатами самостійних експедицій, Д. Щербаківський згадав доповіді «Одежа селянок в с. Степашках[13] Ушицького повіту на Поділлі» Н. Коцюбинської, «Різьба по дереву в Золотоніс-

[8] Науково-дослідна кафедра мистецтвознавства була створена за розпорядженням Головпрофосвіти 1922 року в Києві й формально існувала при Вищому (з 1926 року — Київському) інституті народної освіти. У 1922—1924 роках її очолював дійсний член і керівник Кафедри всесвітнього мистецтва ВУАН Ф. Шміт, а в 1924—1930 роках — дійсний член і керівник Кафедри українського мистецтва (історії українського мистецтва) ВУАН О. Новицький. Наприкінці 1922 року Київський археологічний інститут був приєднаний до кафедри як археологічні курси. З 1926 року функціонувала харківська секція кафедри.

[9] Заклад розпочав діяльність в серпні 1899 року як музей Київського товариства старожитностей і мистецтв (Київський музей старожитностей і мистецтв). З 8 грудня 1904 року він називався Київським художньо-промисловим і науковим музеєм ім. государя-імператора Миколи Олександровича, 30 грудня 1904 року (усі дати — за ст. ст.) відбулося його церковне освячення й офіційне відкриття. У роки української державності його неодноразово намагалися реорганізувати в Український національний музей. З 23 червня 1919 року, після більшовицької націоналізації, він називався Першим державним музеєм, а з 16 серпня 1924 року — ВІМШ. Нині на основі його колекції функціонують Національний музей історії України, НХМУ, Національний музей українського народного декоративного мистецтва, а значна частина експонатів зберігається в Національному музеї Тараса Шевченка, Київському національному музеї російського мистецтва, Музеї історії міста Києва та ін.

[10] Данило Михайлович Щербаківський (18/30.12.1877, с. Шпичинці, нині Ружинського району Житомирської області — 6.06.1927, Київ) очолював історичний (історико-побутовий) відділ ВІМШ у 1910—1927 роках, а етнографічний (народного мистецтва) — у 1910—1926 роках. З грудня 1924 року він виконував обов'язки товариша (заступника) голови ВУАКу, а з липня 1925 року — ще й голови мистецького відділу Комітету.

[11] Через непорозуміння з ректором і деякими професорами КХІ восени 1925 року Д. Щербаківський припинив викладацьку діяльність, хоча керівництво закладу неодноразово зверталося до нього з проханням взяти участь у конкурсі на заміщення професорських і викладацьких посад, обговорити програму курсу «Українське народне мистецтво» тощо [58, с. 106].

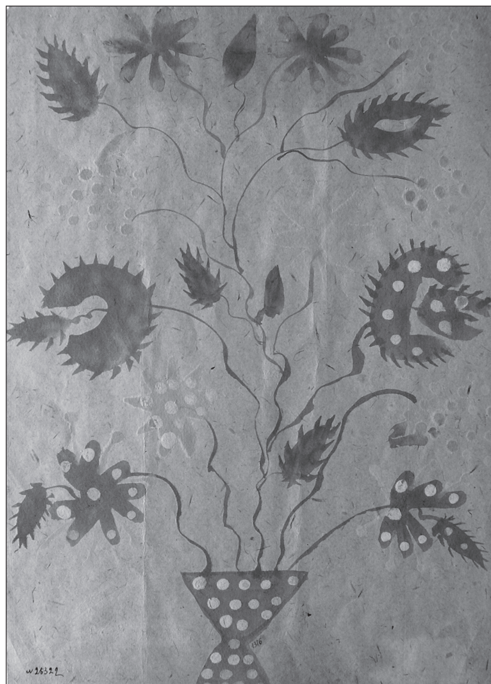
[12] Одна із згаданих у звіті слухачок — Є. Спаська — навчалася в Інституті в 1923—1924 роках.

[13] Можливо, йдеться про с. Степанки Літинського повіту Подільської губернії (нині Мурованокуриловецького району Вінницької області) або с. Степашки Гайсинського повіту Подільської губернії (нині Гайсинського району Вінницької області).

кому повіті і полтавські назви орнаментів» А. Терещенка, «Техніка настінного малювання на Остерщині Чернігівської губернії» Волобуєвої, «Ічнянські гончарі і кахляні печі» Є. Спаської та «Настінне малювання в хатах с. Соснівки на Чигиринщині» Л. Левитської [22]. При цьому він зазначив, що всі доповідачі зібрали в селах цілі альбоми художнього матеріалу. Як вдалося встановити, напрацювання Л. Левитської невдовзі поповнили колекцію ВІМШ: у 1925 році до інвентарної книги відділу народного мистецтва було вписано альбом з таблицями-копіями й окремі замальовки розписів хат у с. Соснівці (нині Олександрівського району Кіровоградської області), зібрані членами семінару з українського народного мистецтва (інв. № 26267—26312) та доставлені Л. Левитською (інв. № 26313—26325)[14] [23]. Отже, студентка КХІ не тільки брала участь у роботі семінару, але й виїздила разом з його членами в експедицію, у ході якої змальовувала типові мотиви хатніх стінописів.

Слід зауважити, що до семінару Д. Щербаківський допускав лише тих студентів Київського археологічного інституту, котрі прослухали його лекційний курс і здали іспит, тобто були підготовлені до самостійної дослідницької роботи [54, с. 274]. Щоправда, траплялися й винятки, одним з яких стала Л. Левитська. Якщо врахувати, що в той самий час учений дозволив долучитися до семінару Є. Спаській, котра щойно вступила в Інститут і відповідно не прослухала лекційний курс, але довела, що вміє збирати матеріал, добре його відчуває та ілюструє, а також має необхідну дослідникові упертість і завзяття [54, с. 274—275], можемо припустити, що подібні якості продемонструвала й Л. Левитська. З іншого боку, Д. Щербаківський завжди наполягав, щоб під час експедицій учениці не обмежувалися вербальною фіксацією відомостей, а виконували світлини, замальовки, знімали кальки [54, с. 282], для чого наша героїня надавалася якнайкраще.

Через рік після повернення Л. Левитської до Києва влада закрила Київський археологічний інститут, у зв'язку з чим припинив роботу семінар Д. Щербаківського. Лише наприкінці 1925 року, коли кілька спроб створити Вищі археологічні курси при ВУАКу, Вищому інституті народної освіти чи



Л. Левитська. Замальовка розпису («вазон») у с. Соснівці (нині Олександрівського р-ну Кіровоградської обл.). 1924 рік. Національний музей українського народного декоративного мистецтва

ВІМШ виявилися марними, учений поновив роботу семінару з українського народного мистецтва в музеї. За мету він ставив підготовку наукових співробітників музеїв, які б володіли навичками збирання експонатів[15], а не лише дослідження існуючих колекцій, тому основними завданнями семінару вважав: 1) організацію екскурсій для збирання матеріалу; 2) опрацювання зібраних у музеях творів; 3) виголошення та обговорення доповідей; 4) ознайомлення з літературою та методами роботи різних авторів [5, арк. 1].

Позаяк чимало членів семінару Д. Щербаківського одночасно входили до складу гуртка «Студіо», що працював під керівництвом академіка О. Новицького при Кабінеті українського мистецтва ВУАН, наприкінці 1926 року вони вирішили об'єднатися в один гурток при Науково-дослідній

[14] Нині замальовки зберігаються в Національному музеї українського народного декоративного мистецтва.

[15] Д. Щербаківський намагався передати учням власний досвід збирацької діяльності, який називав «збирацько-дослідницьким» методом праці [54, с. 282—283]. Він постійно наголошував, що «збирання є вже дослід», а успішна експедиція — «наполовину проороблена робота» [5, арк. 1]. Цей підхід давав змогу реалізовувати один із основних принципів ученого — вивчати твори в їхньому життєвому середовищі, тобто в ширшому історико-культурному контексті.



Світлина виконаних Л. Левитською замальовок хатніх стінописів у Зіньківському й Солобковецькому р-нах Кам'янецької округи. 1927—1928 роки

кафедрі мистецтвознавства (голова — О. Новицький, дійсний член — Д. Щербаківський), де продовжували працювати як аспіранти чи кандидати в аспіранти[16]. Невдовзі до них приєдналися деякі аспіранти харківської Кафедри історії української культури та інші особи, що досліджували вітчизняне мистецтво, головно народне, чи розробляли орієнтальну проблематику.

Л. Левитська спорадично долучалася до роботи семінару Д. Щербаківського, тепер уже при Науково-дослідній кафедрі мистецтвознавства. Саме тут, здогадно в першій половині 1927 року[17], вона виголосила доповідь про хатні стінописи Зіньківського й Солобковецького районів Кам'янецької округи[18], матеріали для якої зібрала в містечку Зінькові, селах Гута Морозівська, Морозів, Сприсівка (нині останні три — Дунаєвецького району Хмельницької області), Проскурівка (нині Ярмолинецького району Хмельницької області), а також Людвиківці — присілку містечка Виньківці (нині — смт. Хмельницької області), розташованих поблизу вже згадуваного с. Тарасівки. Хоча протокол цього засідання семінару не зберігся, з нотаток О. Новицького відомо про висловлені з приводу доповіді зауваження Д. Щербаківського: учений наполягав, якщо збирач виконує малюнки не натурального розміру, то мусить фіксувати розмір оригінала [14, арк. 1]. Після зауважень і порад керівника семінару та його учасниць Л. Левитська продовжила збирати матеріали про селянські розписи Зіньківського й Солобковецького районів, а виконані замальовки передала до кустарного відділу Київського сільськогосподарського музею та Промислово-показової виставки ім. Г. Петровського[19], де їх планували використати як зразки для розроблення малюнків шпалер. Ці дві установи видали її працю «Селянський стінний розпис на Поділі (Зіньківський та Солобковецький р.)» [45].

[16] Формально гурток «Студіо», до складу якого входило 14 дійсних (К. Білоцерківська, М. і Н. Венгрженовські, М. Вязьмітіна, Н. Геппенер, А. Іванова-Артюхова, Н. Коцюбинська, П. Кульженко, Т. Мішківська, Л. Мулявка, Г. Мороз, М. Новицька, О. Сафонова, Є. Спаська) і троє почесних (Д. Щербаківський, Ф. Ернст, В. Зуммер) членів, припинив існування 31 грудня 1926 року [6, арк. 49].

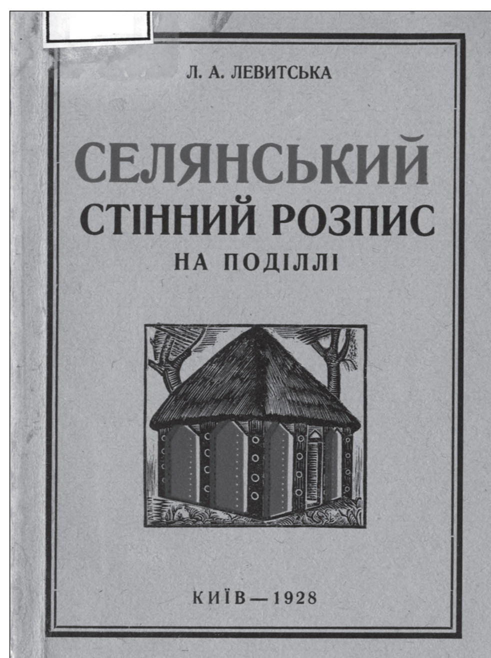
[17] У передмові до праці Л. Левитська вказала, що матеріали були зібрані в 1927—1928 роках [45, с. 5], тобто доповідь відбулася не раніше 1927 року. З іншого боку, вона не могла відбутися після 6 червня 1927 року, коли загинув Д. Щербаківський.

[18] Створена 1923 року Кам'янецька округа ввібрала територію колишніх Кам'янецького, Ушицького і Летичівського повітів, яку розподілили на дев'ять районів. Зіньківський район утворили з частин колишніх Зіньківської, Михалпільської та Ярмолинецької волостей, а Солобковецький — з частин Дунаєвецької, Куявської, Мукарівської та Солобковецької волостей [32, с. 7]. Л. Левитська стверджувала, що обстежені нею населені пункти лежали в смузі лісів колишнього Ушицького повіту Подільської губернії [45, с. 11], хоча деякі з них, наприклад містечко Зіньків, раніше входили до складу Летичівського повіту Подільської губернії.

[19] Київський крайовий сільськогосподарський музей і Постійна промислово-показова виставка ім. Г. Петровського були засновані 1924 року, а 25 квітня 1925 року відбулося їхнє урочисте відкриття в приміщенні Маріїнського (Царського) палацу в Києві [55, с. 224, 226; 53, с. 425, 431]. Завдання кустарного відділу, що організаційно перебував у складі Постійної промислово-показової виставки, полягало в збиранні, аналізі й систематизації матеріалів різних кустарних промислів з економічного, організаційно-кооперативного, хіміко-технологічного й мистецького боків. Планувалося, що наукові напрацювання його фахівців сприятимуть підвищенню техніки й мистецького рівня промислів, стандартизації продукції [26, с. 234]. Л. Левитська створювала для цих установ плакати та етикетаж.

Розвідка Л. Левитської складається з семи розділів — «Принципи монументальності в селянських розписах», «Особливості розписів даної місцевості», «Майстри», «Техніка», «Розпис. Орнамент», «Типи орнаменту», «Впливи», у яких послідовно розглянуто архітектоніку й функціональне призначення, характерні особливості стінописів обраного району, зокрема їх залежність від традиційного місцевого промислу — гончарства, а також статевий і віковий склад майстрів, техніку й прийоми малювання, ритміку, колористику й композицію орнаментальних елементів. В останньому розділі дослідниця поділилася кількома цікавими спостереженнями щодо територіальних, соціальних і мистецько-видових впливів, яких, на її думку, зазнали розглядувані розписи. Розмисли авторки доповнив хоч і не багатий, але цінний візуальний матеріал, виконаний нею особисто. Заставки й кінцівки розділів праці відтворювали окремі фризи, «вазони», «квітки» та витинанки, а наприкінці книжечки на шести таблицях було вміщено замальовки загального вигляду хати, хліва, стодоли й водяного млина з розписом, різних варіантів фризу, композицій внутрішнього і зовнішнього розпису («вазон», «під шпалер»), оздоблення вікна.

Праця дослідниці одразу привернула увагу колег. В. Кулєша в рецензії наголосив, що «в невеличких сьоми розділах книжки Л.А. Левитська дала майже вичерпливу картину про стінні розписи в досліджених нею районах Поділля» [44, с. 171], хоча й не уникла випадкових пояснень і необґрунтованих висновків. Скажімо, якщо авторка пояснювала графічність розписів Зінькова впливом гончарського промислу, то рецензент узалежнював манеру розпису від характеру фарб. На його думку, куповані фарби провокували графічність, а саморобні — мальовничість розпису. Зауважив В. Кулєша також неповноту бібліографії з розглядуваної проблематики, неоптимальний підбір ілюстративного ряду, але все це, як він гадав, жодним чином не применшувало значення праці. Т. Мішківська в огляді літератури про розписи селянських хат відзначила останній розділ праці Л. Левитської, присвячений різнорідним впливам на розписи осередку — близьких і далеких сусідів, інших соціальних верств населення (скажімо, міста з його фабричними шпалерами чи містечка з характерними для нього розписами єврейських

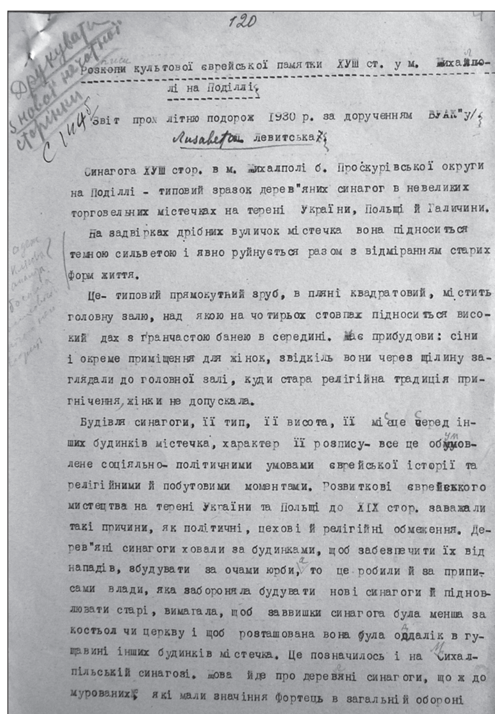


Обкладинка праці Л. Левитської «Селянський стінний розпис на Поділлі (Зіньківський та Солобковецький р-ни)». 1928 рік

заїздів) і деяких видів народного мистецтва (писанок, посуду, скринь) [48, с. 315].

Обидві відомі нам доповіді, виголошені Л. Левитською на семінарі Д. Щербаківського ще до вступу в аспірантуру Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства, не випадково були присвячені хатнім стінописам різних регіонів України. Студіюванню цього виду народного мистецтва керівник семінару приділяв особливу увагу, адже залишитися в мистецькому й ширшому історико-культурному контексті розписи, які селянки регулярно забілювали й поновлювали у видозміненому варіанті, мали шанс лише тоді, коли знаходилися люди, здатні оцінити їх і зафіксувати на світлинах, кальках чи власних замальовках. Д. Щербаківський наполягав, щоб учениці під час експедицій поряд із згаданими традиційними способами фіксації спонукали майстринь виконувати зразки розписів на папері зі збереженням традиційної техніки. Утім, досягти цього було вкрай складно, та й подібні зразки дуже швидко псувалися, тому молоді дослідниці надавати перевагу апробованим методам збирацької роботи.

У тому випадку, коли збирач обмежувався світлинами чи замальовками, Д. Щербаківський вимагав фіксувати загальну композицію розписів, де, на його думку, найбільше виявлялася творчість селян,



120

Розкопи культової єврейської памятки ХУШ ст. у м. Михайполі на Поділлі.

Звіт про літню подорож 1930 р. за дорученням ВУАК"у/ Лизавета Левитська

Синагога ХУШ стор. в м. Михалполі б. Проскурівської округи на Поділлі - типовий зразок дерев"яних синагог в невеликих торговельних містечках на терені України, Польщі й Галичини. На задвірках дрібних вуличок містечка вона підноситься темною сильветою і явно руйнується разом з відмиранням старих форм життя.

Це- типовий прямокутний зруб, в пляні квадратовий, містить головну залю, над якою на чотирьох стовпах підноситься високий дах з ґранчастою банею в середині. Має прибудови: сіни і окреме приміщення для жінок, звідкіль вони через щілину заглядали до головної залі, куди стара релігійна традиція пригнічення жінки не допускала.

Будівля синагоги, її тип, її висота, її місце серед інших будинків містечка, характер її розпису- все це обумовлене соціяльно- політичними умовами єврейської історії та релігійними й побутовими моментами. Розвиткові єврейського мистецтва на терені України та Польщі до XIX стор. заважали такі причини, як політичні, цехові й релігійні обмеження. Дерев"яні синагоги ховали за будинками, щоб забезпечити їх від нападів, збудувати за очами юрби, то це робили й за приписами влади, яка забороняла будувати нові синагоги й підновлювати старі, вимагала, щоб завжди синагога була менша за костьол чи церкву і щоб розташована вона була оддалік в гущавині інших будинків містечка. Це позначилось і на Михалпільській синагозі. Мова йде про деревяні синагоги, що ж до мурованих, які мали значіння фортець в загальній обороні

Машинописний варіант розвідки Л. Левитської «Розписи культової єврейської памятки XVIII ст. у м. Михалполі на Поділлі» з правками редактора. Початок 1930-х років

бо мотиви могли запозичуватися. Наприклад, якщо майстрині використовували трафарет, учений убачав необхідність порівнювати їхні малюнки з оздобленням єврейських заїздів. Також він орієнтував дослідників селянського стінопису на висвітлення історії цього виду народної творчості в конкретному осередку, фіксацію змін, що відбулися в процесі його розвитку, з'ясування джерел творчості тогочасних майстрів, особливостей техніки виконання, композиції, архітектоніки розписів[20] [57, с. 94—95]. Праця Л. Левитської засвідчує, що вона ретельно виконувала настанови керівника[21].

У 1929 році Л. Левитська стала аспіранткою Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства[22]. Як уже зазначалося, інститут аспірантури Кафедри поповнювали головно члени колишнього гуртка «Студіо» при Кабінеті українського мистецтва ВУАН й семінару з українського народного мистецтва Д. Щербаківського, серед них — уже згадані Н. Коцюбинська, Є. Спаська, Л. Мулявка, а також К. Білоцерківська, М. Вязьмітіна та ін. З деякими застереженнями до цього кола можна зарахувати Л. Левитську, яка спорадично долучалася до роботи семінару Д. Щербаківського. Щоправда, на відміну від більшості аспіранток Кафедри, які мали за плечима здобуту на московських, петербурзьких чи київських Вищих жіночих курсах і в Інституті народної освіти історико-філологічну освіту, а також досвід навчання етнографічному чи мистецькому (мистецтвознавчому) відділах Київського археологічного інституту, Л. Левитська прийшла в аспірантуру з багажем фахової художниці.

Упродовж навчання в аспірантурі, молоді дослідниці не обмежувалися підготовкою промоційного (кандидатського) дослідження. Разом з кандидатами в аспіранти й аспірантами провідних київських музеїв вони розробляли ширший спектр питань історії мистецтва, опрацьовували фахову літературу, писали рецензії на мистецтвознавчі праці, відвідували семінари, проводили експедиції, виступали з доповідями. На переконання Д. Щербаківського, який найбільше опікувався організацією педагогічною роботи кафедри на початковому етапі, кожен аспірант мусив провести щонайменше дві експедиції в сільські регіони, дві — у міста й одну — поза межі України (зважаючи на скрутний матеріальний стан молодих науковців, остання експедиція не була обов'язковою), а також виголосити дев'ять доповідей з різних питань історії та технології мистецтва [14, арк. 1].

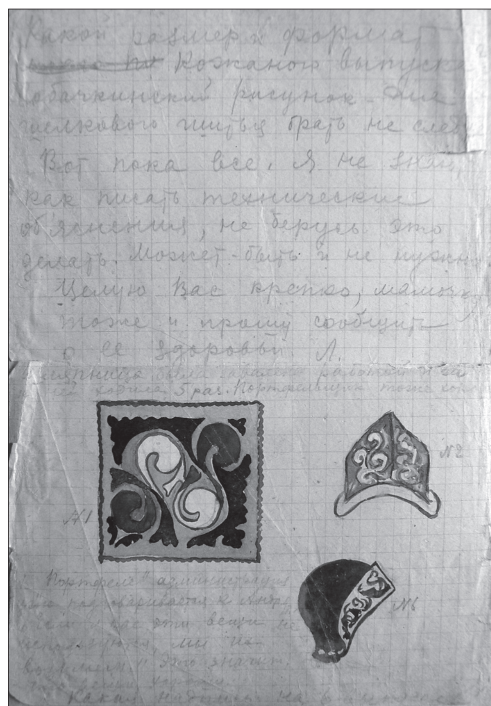
[20] Напередодні канікул або свят, коли студенти Інституту вирушали в експедиції чи проводили стаціонарні дослідження на батьківщині, Д. Щербаківський присвячував кілька семінарів методам збирацької роботи [54, с. 276].

[21] Поряд з Л. Левитською інші учасниці семінару Д. Щербаківського також цілеспрямовано чи принагідно студіювали й фіксували хатні стінописи. Лише під час експедицій 1926 року Т. Мішківська дослідила розписи в містечку Козині (нині — смт. Обухівського району Київської області), Л. Мулявка — в с. Бандуровому (нині Олександрівського району Кіровоградської області), Н. Коцюбинська — у селах Клембівці (нині Ямпільського району Вінницької області), Воєводчинцях і Сказинцях (нині Могилів-Подільського району Вінницької області), Гнатівці та Ярмолинцях (нині Гайсинського району Вінницької області). Крім того, Н. Коцюбинська, яка в Кабінеті українського мистецтва ВУАН займалася підготовкою карти художньої промисловості України, з допомогою місцевих кореспондентів зібрала відомості про селянські розписи та їхні зразки з різних регіонів України, що дало змогу суттєво збагатити уявлення про цей вид народного мистецтва [57, с. 96—97].

[22] Деякі дослідники помилково вважають, що Л. Левитська була аспіранткою Кафедри українського мистецтва ВУАН [56, с. 23], хоча академічна кафедра не мала інституту аспірантури.

Щодо тематики семінарів, то в 1928—1929 роках аспіранти й кандидати в аспіранти секції українського образотворчого мистецтва кафедри мали можливість працювати в п'яти семінарах: старого українського мистецтва (керівник — О. Новицький), нового українського мистецтва (керівник — Ф. Ернст), трипільської культури (керівник — П. Курінний), нового західноєвропейського та українського малярства (керівник — А. Таран), техніки старого українського малярства (керівник — М. Касперович) [59, с. 86]. Планували також запровадити лекції О. Гермайзе з методології марксизму й курс музеєзнавства, а після обрання 12 жовтня 1928 року дійсним членом кафедри С. Гілярова — семінар усесвітнього мистецтва [12, арк. 2].

Під час навчання в аспірантурі Л. Левитська брала участь в роботі семінарів з діамату, старого та нового українського мистецтва [4, арк. 5]. Згадані С. Білоконем розвідки дослідниці «Картини Історичного музею типу «народних картинок», «Ігорівська ікона», «Еллінська церква на Подолі. Церква Миколи Доброго на Подолі» [36, с. 481] цілком корелюються з проблематикою деяких з них[23]. У 1929—1930 навчальному році вона активно відвідувала семінар Ф. Ернста з нового українського мистецтва у ВІМШ[24], 18 лютого була обрана його секретаркою, а 8 березня виголосила доповідь «Українські жіночі портрети XVII—XVIII ст.» [1, арк. 16 зв., 17]. Вочевидь, доповідь була пов'язана з темою її промоційної праці, принаймні лист Л. Левитської до Ф. Ернста, який варто датувати 17 червня 1930 року, засвідчує, що на початку вона звернулася до історії давнього українського портретного малярства, а згодом вирішила розширити хронологічні межі дослідження: «Я найшла досить цікавий матеріял що до нового укр. портрету. Мені б дуже хотілось взяти й цей розділ. Може Вас вражає така сміливість, але я буду дуже старатись і взагалі мене ця справа захоплює до краю [...]. Я забула з Вами скласти умову про те, щоб Ви дуже суворо контролювали все, що я буду робить по нашій роботі і взагалі взяли б мене «під вогонь самокритики». Я ні в якій мірі не страждаю підвищенним самолюбієм і дуже люблю, коли до мене ставляться з суворими вимогами» [2].


Какой размер и форма
Кожаного выпуск
обычкинский рисунок — для
шелкового шнура брать не сле
Вот пока все. Я не знаю
как писать технические
объяснения, не берусь это
делать. Может быть и не нужно.
Целую Вас крепко, мамочку
тоже и прошу сообщить
о ее здоровьи. Л.

Фрагмент листа Л. Левитської до Є. Спаської із замальовками шкіряних капелюшків і сумки. 1930—1931 роки

Звернення Л. Левитської до історії вітчизняного портретного малярства видається цілком симптоматичним, адже обидва її наставники — Д. Щербаківський і Ф. Ернст — зробили непроминущий внесок в дослідження цього жанру. Організована ними 1925 року у ВІМШ виставка «Український портрет XVII—XX ст.», на якій експонувалося понад дві з половиною сотні малярських і графічних творів, та підготовлений ними каталог імпрези з аналітичними розвідками [61] вперше унаочнили еволюцію українського портретного малярства й через визначення конкретного мистецького явища фактично окреслили межі вітчизняної художньої культури. Д. Щербаківський опікувався розділом виставки, присвяченим давнім портретам, а Ф. Ернст — портретам від кінця XVIII ст., тобто аспірантка намагалася продовжити наукові дослідження обох наставників.

Закінчити навчання в аспірантурі Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства Л. Левитській не судилося, позаяк 1 серпня 1930 року Раднаркомом УСРР вирішив з 15 вересня ліквідувати інституцію, запропонувавши аспірантам влитися в аспірантуру відповідних музеїв [13].

[23] Під час навчання в аспірантурі Л.Левитська також виголосила доповідь про революційний плакат [4, арк. 6].

[24] Історик мистецтва, музейник, пам'яткоохоронець, педагог Федір (Теодор-Ріхард) Людвигович Ернст (28.10/9.11.1891, Київ — 28.10.1942, Уфа) з кінця 1923 року завідував художнім відділом ВІМШ.



Жінка у шкіряних капелюшку й рукавичках, виконаних за ескізами Л. Левитської. 1930—1931 роки

З 19 грудня 1930 року Л. Левитська вже як співробітниця Всеукраїнського музейного містечка разом з іншими аспірантами та працівниками київських музеїв, художніх навчальних закладів та деяких інших установ долучилася до роботи семінару з історії й соціології українського мистецтва, організованого Ф. Ернстом у ВІМШ. Упродовж 1930—1931 навчального року вона виголосила три доповіді: «Творчість Д.Г. Левицького» (19 березня), «Рецензія на книжку Д. Чукіна «Д.Г. Левицький» (9 квітня) та «Розпис синагоги в містечку Михалполі на Поділлі» (19 квітня) [1, арк. 22 зв.]. Дві з трьох доповідей дослідниця присвятила творчості відомого портретиста XVIII ст. Дмитра Левицького, що опосередковано потверджує її сталий інтерес до історії українського портретного малярства. Доповідь про Д. Левицького, як і ще одна розвідка з історії портрета («Мистецтво портрета на Україні в XVII—XVIII ст. (Портрет в малярстві)»), зберігаються в приватній збірці й залишаються недоступними для більшості дослідників, тому в оцінці її праць змушені довіритися Ф. Ернсту, який їх неодмінною ознакою називав висвітлення класово-соціального боку питання [4, арк. 6]. У цьому розвідки Л. Левитської не різнилися від праць її сучасників, що постали в обставинах жорсткого ідеологічного тиску, перманентних кадрових чисток і обов'язкових реляцій про оволодіння марксистською методологією[25]. Якщо для більшості науковців старшого покоління й аспіранток кафедри соціологізація й ідеологізація досліджень були вимушеною даниною часу, то наша героїня навряд чи сприймала ці тенденції вороже, адже в аспірантурі вона брала активну участь у діяльності осередку антирелігійних войовничих безбожників, секретарювала в аспірантській комісії Спілки наукових робітників, входила до складу комісій з обстеження роботи науково-дослідних кафедр, Будинку наукових робітників тощо.

Дуалізм ситуації, у якій перебували тогочасні мистецтвознавці, яскраво увиразнює рецензія Л. Левитської на книжку «Д. Левицький», що побачила світ 1930 року у серії «Українське малярство» з передмовою К. Буревія та вступною статтею харківського історика мистецтва Д. Чукина [35]. Автор передмови назвав розвідку Д. Чукина першою марксистською монографією, що повернула ім'я видатного художника в лоно української культури, тобто, як бачимо, класова природа тоді ще не заступила національної, хоча й не надовго. З огляду на тогочасну ситуацію рецензентці не залишалося нічого іншого, як констатувати, що автор «добре оперує матеріялом соціального та економічного порядку», зокрема, змальовуючи ситуацію у Києві наприкінці XVIII ст. та характеризуючи мистецький світогляд Д. Левицького з притаманним йому міщанським речовим сприйняттям світу й відповідно тверезим ставленням до натури, правдивим її відтворенням. Водночас Л. Левитська вказала на реферативність розвідки, побіжне висвітлення української традиції у творчості художника, а також на відсутність аналізу творчої манери майстра на прикладі окремих творів, брак розгляду колористики [19].

Якщо дві доповіді Л. Левитської були пов'язані з проблематикою її промоційного дослідження, то чим зумовлене звернення до єврейського мистецтва? Гадаємо, інтересом до синагогальних зодчества й розписів Л. Левитська також мусить завдячувати Д. Щербаківському, у наукову орбіту якого пам'ятки єврейського мистецтва як невід'ємна складова культури України потрапили з перших кроків експеди-

[25] Можна згадати ще одне неопубліковане дослідження з проблематики портретного малярства — «Малярство художників-кріпаків» (1932) Т. Мішківської [3].

ційної діяльності, тобто з 1904 року[26]. Під час останньої експедиції, проведеної 1926 року до Шепетівської та Могилівської округ, учений обстежив чимало синагог, з-поміж яких виділив дерев'яну синагогу в містечку Яришеві (нині — село Могилів-Подільського району Вінницької області), а невдовзі наполіг, щоб виконання обмірів та дослідження розписів (включно з фіксацією) пам'ятки було включене до планів мистецького відділу ВУАКу на 1927 рік [60, с. 205; 47, с. 19; 39, с. 163].

4 травня 1927 року Д. Щербаківський поінформував учасників засідання мистецького відділу ВУАКу, що незалежно від нього студентка КХІ Л. Левитська влітку замальовуватиме розписи яришівської синагоги та інших пам'яток [18, с. 36—37; 58, с. 197][27].



Шкіряна сумка, виконана за ескізом Л. Левитської. 1930—1931 роки

Цілком вірогідно, що незважаючи на наглу загибель наставника, дівчина виконала поставлене завдання, принаймні у звіті 1931 року вона порівнювала розписи михалпільської та миньківецької синагог з яришівськими, що опосередковано підтверджує наше припущення.

По смерті Д. Щербаківського інтерес Л. Левитської до цього типу культових пам'яток не зник, тим більше, що мистецький відділ ВУАКу приділяв особливу увагу пам'яткам єврейського мистецтва, насамперед надгробкам і синагогам [11, арк. 21]. 27 квітня 1930 року вже як аспірантка Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства та співробітниця (поза штатом) мистецького відділу ВУАКу вона звернулася з проханням видати відкритий лист для дослідження дерев'яних синагог XVIII ст. у містечках Михал-

[26] Попри те, що дослідники юдаїки вже неодноразово зверталися до цього аспекту діяльності Д. Щербаківського [46; 39], його внесок у фіксацію, вивчення та збереження пам'яток єврейської культури залишається недостатньо висвітленим. Наразі зауважимо, що в 1920-х роках учений послідовно наполягав на нагальності фіксації та дослідження єврейських пам'яток у зв'язку з численними втратами світової та громадянської воєн, погромами. Зокрема, у 1923 році він був серед ініціаторів проведення гуманітарним відділом Краєзнавчої комісії ВУАН комплексної експедиції з вивчення найбільш унебезпечених пам'яток культури, зокрема єврейської, для якої мали намір залучати кошти закордонних недержавних інституцій. Аналогічні заходи передбачав розроблений 1923 року перспективний план розвитку Першого державного музею, що мислився як музей не лише української культури, але й культури всіх етносів, які віддавна мешкали на території України, та план діяльності мистецького відділу ВУАКу. Турботу вченого про збереження чи, щонайменше, фіксацію єврейської культурної спадщини засвідчує розроблена ним за завданням Наркомату освіти УСРР наприкінці 1923 — на початку 1924 року картка реєстрації синагог і молитовних будинків, що передбачала фіксацію відомостей не лише про матеріал, техніку будівництва, конструктивні особливості й внутрішнє оздоблення споруди, ритуальні предмети, фундаторські й авторські написи, але й про єврейські кладовища, зображення та написи на надгробках, а також виконання обмірів, планів, повздовжніх і поперечних перекроїв пам'яток [58, с. 193, 195].

[27] На студіювання єврейського мистецтва одночасно з власне українським матеріалом Д. Щербаківський орієнтував і інших учениць. Так, за результатами одноденної експедиції до Борисполя, проведеної вченим разом зі студентами Київського археологічного інституту 5 червня 1924 року, її учасники підготували низку доповідей, серед яких — «Єврейське кладовище в Борисполі» М. Вязьмітіної та М. Новицької. Улітку 1926 року М. Новицька виконала біля двадцяти малюнків і відбитків з різьблених намогильних плит на єврейському кладовищі в Катеринославі (нині — Дніпропетровськ), а Н. Коцюбинська, яка одночасно збирала матеріал для доповідей «Кам'яні та дерев'яні хрести старих цвинтарів на Поділлі» та «Надгробки старих єврейських цвинтарів на Україні», — п'ятдесят естампажів з мацевот у Ладижині (нині — місто Вінницької області), Томашполі (нині — смт., районний центр Вінницької області), Ярузі (нині — село Могилів-Подільського району Вінницької області), Могилеві-Подільському (нині — районний центр Вінницької області). Молоді дослідниці не обмежувалися надгробними пам'ятниками, наприклад Є. Спаська, збираючи за дорученням Д. Щербаківського в 1926—1927 роках матеріали про ніжинських золотарів, спеціально відзначила персоналії та продукцію єврейських майстрів, а також вироби неєврейських майстрів у місцевій синагозі [58, с. 197—198].



Шкіряні сумки (ридикюлі), виконані за ескізами Л. Левитської. 1930—1931 роки

полі Проскурівської округи й Миньківцях Кам'янецької округи (нині — село Дунаєвецького району Хмельницької області). Відділ мистецтва ВУАКу підтримав Л. Левитську й прохав Укрнауку видати їй відкритий лист на дослідження згаданих двох синагог «з правом фотографувати, замальовувати, обміряти та знімати пляни з архітектурних пам'яток» [16, арк. 4]. Звіт ВУАКу за 1930 рік засвідчує, що заплановані дослідження михалпільської та миньківецької синагог були проведені [15, арк. 7], і 1 лютого 1931 року Л. Левитська розповіла про їхні результати на засіданні відділу мистецтва ВУАКу, щедро проілюструвавши доповідь власноруч виконаними малюнками [17, арк. 2].

Синагога в Михалполі, що нині відома насамперед завдяки світлинам П. Жолтовського (1930), потрапила в поле зору українських науковців на самому початку ХХ ст. Проте не у зв'язку з підготовкою «Истории русского искусства» за редакцією І. Грабаря, як уважають нині [42, с. 436], а завдяки розгортанню діяльності створеної по завершенню ХІ археологічного з'їзду в Києві (1899) при Історичному товаристві Нестора-літописця комісії для обстеження й опису старожитностей п'яти, як тоді їх називали, південноросійських губерній — Київської, Подільської, Волинської, Чернігівської та Полтавської. Розпочавши зі складення програми обстеження культових (церковних) і світських старожитностей, члени комісії на наступному етапі отримали від Імператорської археологічної комісії метрики церков п'яти згаданих губерній, а від місцевих священиків, учителів — короткі відомості про пам'ятки, після чого провели кілька експедицій. У 1903 році за дорученням Московського археологічного товариства Г. Павлуцький зібрав додаткові матеріали про пам'ятки, головно дерев'яні церкви Київської, Подільської та Волинської губерній, опрацював експедиційні матеріали колег і підготував перший том видання «Старожитності України» [51, с. I—III].

Слідом за першим випуском у світ мав вийти другий, у якому планували вмістити матеріали про інші типи дерев'яних будівель підросійської України, зокрема синагоги [52, с. 39]. У доповіді «Старовинні дерев'яні синагоги в Південно-Західному краї», виголошеній на засіданні Історичного товариства Нестора-літописця 19 жовтня 1906 року, Г. Павлуцький окреслив основні особливості дерев'яних синагог та їхніх інтер'єрів, зауваживши мотиви розпису михалпільської синагоги, яку він оглядав безпосередньо: «У містечку Михалполі (Под. губ.) зберігся купол, розписаний живописом, який представляє зображення: Єрусалима, виноградника, корови з телятком, а в медальйонах — риб, зайців, оленів, слонів, однорога в боротьбі з левом і т. п.» [52, с. 40]. На жаль, другий випуск у світ так і не вийшов, а Г. Павлуцький повторив наведений щойно опис розпису куполу та опублікував власні світлину, план і повздовжній перекрій синагоги в Михалполі в «Истории русского искусства», на яку й покликаються нині дослідники [42, с. 436].

З анонсу, уміщеного в третьому числі «Хроніки археології та мистецтва», відомо, що звіт Л. Левитської про обстеження синагоги в Михалполі планували опублікувати в наступному числі цього періодичного видання ВУАКу.

4—5 (здвоєне) число «Хроніки» здали до друку 5 грудня 1932 року. У світ воно вийшло в березні наступного року [49, с. 206] і одразу стало об'єктом різкої критики апологетів т. зв. «марксистського мистецтвознавства», у результаті чого його наклад повністю знищили, принаймні донині не виявлено жодного примірника.

Покликаючись на розгромну рецензію Т. Мовчанівського [49], деякі дослідники роблять, як нам здається, поспішний висновок, що до розглядуваного числа ввійшли тільки ті матеріали, про які згадав рецензент, тобто редакційне «Переднє слово», «Короткий звіт науково-археологічної експедиції для до-

слідження території Дніпрельстану» Д. Яворницького, статті про Всеукраїнську археологічну виставку 1931 року та «Відомості про деякі городища південної частини Київської Наддніпрянщини (XI—XII ст.)» В. Козловської, «До питання про післятрипільський період мідяної доби на Україні» Л. Динцеса, «Деякі форми кам'яного знаряддя та його призначення» і «До питання про первісне текстильне виробництво» К. Коршака, «Найстаріші фаянсово-порцелянові заводи на Україні» К. Білоцерківської [30, с. 591—592; 29, с. 773].

В архіві ВУАКу вдалося розшукати три машинописні аркуші зі змістом 4—5 числа «Хроніки археології та мистецтва» [21], згідно з яким початковий варіант видання мав містити редакційну передову «На новому етапі», статті «До чергових завдань української археології» П. Курінного, «Короткий звіт науково-археологічної експедиції по дослідженню території Дніпрельстану року 1930» Д. Яворницького, «Деякі форми кам'яного знаряддя та їхнє призначення» К. Коршака, «До питання про післятрипільський період мідяної доби на Україні» Л. Динцеса, «Звіт за археологічні досліди на Старобільщині року 1928» О. Потапова, «Ново-Санджарівський «Скарб» р. 1928 (попереднє повідомлення)» О. Тахтая, «Відомості про деякі городища Київського Подніпров'я» та «Археологічна виставка ВУАК» у р. 1931» В. Козловської, «З археологічних дослідів слов'янського городища у с. Райках у р. 1930» Т. Мовчанівського, «Найстаріші фаянсово-порцелянові заводи на Україні (подорож до порцелянових заводів мм. Городниці та Барановки влітку 1930 р.)» К. Білоцерківської, «Розписи культової єврейської пам'ятки XVIII ст. у м. Михалполі на Поділлі» Л. Левитської, «До питання про первісне текстильне виробництво» К. Коршака. На сторінках 146—164 мав був уміщений матеріал розділу «Varia». Його відкривав підрозділ «Археологія на послугах соціялістичного будівництва» з повідомленнями місцевих археологів і музейних працівників[28], відомостями про діяльність Одеської та Харківської крайових комісії охорони пам'яток культури за 1929—1930 роки і матеріалом Д. Дмитрова «Деякі відомості про досліди в Криму 1930 р.». Підрозділ «Праця науково-дослідчих установ» включав три матеріали — «Прилюдні засідання Всеукраїнського археологічного комітету ВУАН», «Справа дослідження торфовищ на Україні» та «Укладання археологічної мапи території Донбасу». Нарешті, підрозділ «Критика та бібліографія» мав містити рецензії П. Клименка на путівник «Київ» за редакцією Ф. Ернста (1930), Ф. Ернста на книжку «Архітектурні пам'ятники старої Одеси» В. Селінова (1930), В. Барвінка на «Марксистское искусствоведение. Библиографический указатель литературы на русском языке» Р. Мандельштама (1929), автора, що підписався криптонімом М.Т. (Т. Мовчанівського?), на працю «Чернігів як об'єкт історико-краєзнавчих екскурсій» С. Баран-Бутовича (1931), В. Шугаєвського на вміщену в попередньому числі «Хроніки археології та мистецтва» статтю «Нумізматичні знахідки на Первомайщині 1927—1929» П. Харламповича, Л. Левитської на книжку «Д. Левицький» (1930), криптоніміста В.К. (В. Козловської?) на розвідку «Гальштатська культура Закарпаття в його природних межах» Я. Пастернака (1930). Завершувати число мала укладена Г. Вовк бібліографія «Нові видання за р. 1929—1930», резюме німецькою мовою і зміст праці.

Зі змісту підготовленого числа «Хроніки» викреслили редакційну передмову, статті П. Курінного, О. Тахтая та Л. Левитської, рецензії на провідник «Київ» і працю С. Баран-Бутовича. Отже, з двох матеріалів Л. Левитської у ньому, напевно, опублікували лише рецензію на книжку про Д. Левицького.

На щастя, підготовчі матеріали знищеного числа, включно з тими, які не потрапили до остаточного (віддрукованого) варіанта, збереглися в архіві ВУАКу, серед них — розвідка Л. Левитської «Розписи культової єврейської памятки XVIII ст. у м. Михалполі на Поділлі (Звіт про літню подорож 1930 р. за дорученням ВУАК'у)» [20][29], яку нещодавно оприлюднив і проаналізував Є. Котляр. У короткому звіті авторка не лише описала місце розташуван-

[28] Серед них — «Випадкові знахідки коло м. Павлограду на Дніпропетровщині» В. Соляника, «Кам'янські кучугури», Кам'янського р. кол. Запорізької округи» П. Козара, «Археологічні досліди на Зінов'ївщині у р. 1927» С. Шевченка, «Розкопи могили біля м. Зінов'ївського у передмісті Ново-Олексіївська» Захарова, «Археологічні розкопи на Мелітопільщині у р. 1929» Д. Сердюкова, «Випадкові знахідки р. 1927 і раніше (з придбань Миргородського музею)» В. Омельченка, «Розвідки р. 1927 на Звенигородщині» С. Терещенкової.

[29] На берегах першої сторінки машинопису редактор залишив помітку: «а деж клясова аналіза? бо сама описовість нічого не говорить» [20, арк. 4].

ня, план і конструкцію синагоги, композицію, стилістику, техніку виконання та колористику стінопису, подала відомості про автора розпису (майстра Ієгуду), вірогідну дату виконання (кінець XVIII ст.), але й висловила міркування щодо впливу традиції українського (україно-польського) цивільного будівництва на конструкцію споруди та єврейської традиції — на характер стінопису, що, як слушно зауважив Є. Котляр, відображає тогочасну точку зору інших українських дослідників [42, с. 444]. Аналізуючи звіт Л. Левитської, Є. Котляр обмежився його порівнянням з матеріалами Г. Павлуцького й П. Жолтовського, які безпосередньо обстежували синагогу в Михалполі, тоді як чимало тверджень дослідниці (від характеристики місця синагоги в структурі правобережного містечка до опису способу подолання конфлікту між другою заповіддю Мойсея і необхідністю зобразити людину) знаходять прямі аналогії в текстах її безпосереднього наставника Д. Щербаківського, висловлених у зв'язку з натурними обстеженнями інших синагог Поділля [60, с. 195, 205]. Щодо знання Л. Левитською основ єврейської традиції, то його слід шукати не в походженні (вона була українкою [10, арк. 4]), а в життєвих реаліях. Як уже зазначалося, дослідниця народилася, мешкала, працювала на Поділлі, де українська культура була тісно переплетена з єврейською. Скажімо, у Зінькові, де жила мати дослідниці, у середині 1920-х років функціонувало одразу дві сільради — українська й єврейська, при чому перша з них мала лише на якусь сотню дворів більше, ніж друга.

Поєднання дослідницького й мистецького обдарування стимулювало звернення Л. Левитської до нових сфер діяльності, зокрема вона долучилася до становлення того напряму українського дизайну жіночого вбрання й аксесуарів, представники якого плідно використовували традиції народного мистецтва.

У 1931 році під керівництвом Є. Спаської було упорядковано шість альбомів, присвячених промисловій експортній вишивці Київщини. Основу кожного альбому мав скласти ілюстративний матеріал і спеціально розроблені кращими майстрами Київського міжрайонного об'єднання експортної вишивки таблиці, що висвітлювали техніку виготовлення того чи іншого виробу. Попри те, що Державне видавництво України встигло видрукувати частину кольорових таблиць, у світ альбоми так і не вийшли [25, арк. 6], розділивши долю більшості мистецтвознавчих праць кінця 1920-х — початку 1930-х років в УСРР. З листа Л. Левитської до Є. Спаської [7, арк. 36] відомо, що вона долучилася до підготовки матеріалів для шостого альбому, першу частину якого відвели аплікаціям шкірою, а другу — вишивкам вовною. Л. Левитська розробила проекти подушки, сумки та двох жіночих комплектів, один з яких складався з капелюшка, сумки (ридикюля) та рукавичок, а другий — з плаща й капелюшка. Розробляючи оздоблення усіх цих шкіряних речей, художниця відштовхувалася від традицій однотонних і поліхромних аплікацій українських кожухів, чимало зразків яких було зібрано у ВІМШ. Збережені Є. Спаською світлини подушки, плаща й жіночих аксесуарів, які виготовили члени артілі «Портфель» під керівництвом майстра В.А. Колесникова та артілі «Кооподяг» під керівництвом майстра М. Каганова, наочно демонструють напрочуд вдале поєднання характерних для епохи фасонів з інспірованими аплікаційним декором кожухів візерунками [7, арк. 25—29].

Останні роки життя Л. Левитська працювала у Всеукраїнському музейному містечку. В укладеному на початку 1933 року списку співробітників закладу її згадано як лектора-доцента [34, с. 51]. Поза науковою діяльністю вона здобула, як стверджував Ф. Ернст, репутацію талановитого майстра революційного та наукового плаката й діаграми. Серед останніх її робіт у цій галузі — антирелігійне оформлення «Голгофи» в Києві й робітничого клубу Малинської гути, величезна кількість плакатів для будинку колгоспника в Києві. Оформлюючи Києво-Печерську лавру, точніше, Всеукраїнське музейного містечка, що в той час діяло на території православної святині, до першотравневих свят 1933 року, Л. Левитська застудилася. Застуда призвела до важкої форми запалення легенів, яке вже в лікарні ускладнилося висипним тифом. 5 червня 1933 року вона померла в Жовтневій лікарні Києва, залишивши доньку-немовля та літню матір [4, арк. 5, 6].

Деякі матеріали дослідниці зберегла К. Білоцерківська[30] [33, с. 174; 29, с. 158], яка через три з лишком десятиліття по смерті подруги (в грудні 1969 року) встановила на місці її поховання на восьмій дільниці Байкового цвинтаря надгробок [36, с. 482].

[30] Від К. Білоцерківської матеріали перейшли до С. Білоконя [36, с. 437].

Коротке життя Л. Левитської обірвалося напередодні найчорнішої сторінки в історії вітчизняного мистецтвознавства, наслідки якої даються взнаки досі. З ліквідацією академічних мистецтвознавчих інституцій, тотальною кадровою чисткою в музеях колишні аспірантки Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства були усунені від наукової діяльності, зазнали арештів і заслань, дехто, скажімо Н. Коцюбинська, був страчений. Невеличкому доробку Л. Левитської, попри всі ідеологеми доби, притаманна основна риса вітчизняного мистецтвознавства першої третини минулого століття — пріоритетність, як його називав Д. Щербаківський, речового матеріалу, тобто безпосереднього дослідження пам'ятки/твору в музейних колекціях чи в середовищі його побутування.

1. АНФРФ ІМФЕ. — Ф. 13. — Спр. 13. — 36 арк. (Матеріали семінару з нового українського мистецтва Ф. Ернста 1923—1933 рр.).
2. АНФРФ ІМФЕ. — Ф. 13. — Спр. 50. — Арк. 86—86 зв. (Лист Л. Левитської до Ф. Ернста. 17 червня [1930]).
3. АНФРФ ІМФЕ. — Ф. 13. — Спр. 249. — 58 арк. (*Мішківська Т.* Малярство художників-кріпаків [1932]).
4. АНФРФ ІМФЕ. — Ф. 13. — Спр. 272. — Арк. 5—6 зв. (*Ернст Ф.* Пам'яті молодого наукового робітника [1933]).
5. АНФРФ ІМФЕ. — Ф. 43. — Спр. 315. — 31 арк. (Матеріали семінару з українського народного мистецтва Д. Щербаківського. 1926 рік).
6. АНФРФ ІМФЕ. — Ф. 43. — Спр. 316. — 49 арк. (Матеріали гуртка «Студіо» при Кабінеті українського мистецтва. 1926 рік).
7. АНФРФ ІМФЕ. — Ф. 48. — Спр. 51. — 49 арк. (Підготовчі матеріали VI випуску серії альбомів, присвячених експортній вишивці Києва. Кінець 1920-х — початок 1930-х рр.).
8. АНФРФ ІМФЕ. — Ф. 51. — Спр. 26. — 206 арк. (*Бежкович А.* Украинская народная настенная роспись. Средина 1950-х гг.).
9. Державна наукова архітектурно-будівельна бібліотека України ім. В. Заболотного. — Інв. № 241661 (*Бушен В.* Настенная роспись в народной архитектуре Украины. 1952 год).
10. ДАК. — Ф. Р-622. — Оп. 1. — Спр. 500. — 29 арк. (Особова справа Л.А. Левитської. 1923—1930 рр.).
11. ІР НБУВ. — Ф. Х. — Спр. 18617. — 24 арк. (Всеукраїнський археологічний комітет. Кінець 1920-х рр.).
12. ІР НБУВ. — Ф. 279. — Спр. 873. — Арк. 1—4 (Протокол засідання пленуму Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства. 12 жовтня 1928 року).
13. ІР НБУВ. — Ф. 279. — Спр. 889. — Арк. 1 (Лист уповноваженого Укрнауки в Києві до Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства. 5 вересня 1930 року).
14. ІР НБУВ. — Ф. 279. — Спр. 903. — Арк. 1—2 (*Новицький О.* Записи обговорення доповідей. Друга половина 1920-х рр.).
15. НА ІА НАНУ. — Ф. ВУАК. — Спр. 311. — Арк. 4—14 (Звіт ВУАКу за 1930 рік).
16. НА ІА НАНУ. — Ф. ВУАК. — Спр. 322. — Арк. 4—6 (Журнал зборів № 3 мистецького відділу ВУАКу. 27 квітня 1930 року).
17. НА ІА НАНУ. — Ф. ВУАК. — Спр. 379. — Арк. 2—3 (Протокол № 2 засідання мистецького відділу ВУАКу. 1 лютого 1931 року).
18. НА ІА НАНУ. — Ф. ВУАКу. — Спр. 410/5. — Арк. 34—37 (Протокол зборів мистецького відділу ВУАКу. 4 травня 1927 року).
19. НА ІА НАНУ. — Ф. ВУАК. — Спр. 610. — Арк. 4—6 (*Левитська Л.* Рецензія на книжку «Дмитро Левицький» із серії «Українське малярство». 1931).
20. НА ІА НАНУ. — Ф. ВУАК. — Спр. 327/18. — Арк. 4—7 (*Левитська Л.* Розписи культової єврейської пам'ятки XVIII ст. у м. Михалполі на Поділлі (Звіт про літню подорож 1930 р. за дорученням ВУАКу). 1931).
21. НА ІА НАНУ. — Ф. ВУАК. — Спр. 613 в. — Арк. 11—13 (Зміст 4—5 числа «Хроніки археології та мистецтва». Початок 1930-х рр.).
22. НА ІА НАНУ. — Ф. 9. — Спр. 179. — Арк. 4—5 (*Щербаківський Д.* Звіт про роботу семінару з українського народного мистецтва в 1923—1924 навчальному році).
23. НА НХМУ. — Оп. 1 (1885—1917 рр.). — Спр. 15. — Арк. 1—336. — Інв. № 17372—26500 (Інвентарна книга обліку експонатів етнографічного відділу КХПНМ / ВІМТШ за 1913—1926 рр.).
24. ЦДАВО України. — Ф. 3689. — Оп. 1. — Спр. 1. — Арк. 16 (Законопроект про перетворення Київської художньої школи та Київського архітектурного інституту Українського товариства архітекторів в Інститут пластичного мистецтва).
25. ЦДАМЛМ України. — Ф. 1289. — Оп. 1. — Спр. 4. — Арк. 6—8 зв. (Рукописи Є.Ю. Спаської, підготовлені чи передані до друку. 1968 рік).
26. *Александрович Ю.* Музей кустарної промисловості / Ю. Александрович // Український музей / за ред. П. Курінного, Ф. Ернста, Д. Щербаківського, М. Рудинського та С. Гілярова ; гол. ред. П. Курінний. — К., 1927. — Зб. 1. — С. 234—235.
27. *Біжкович О.* Український народний настінний розпис / А.С. Біжкович // Народна творчість та етнографія. — 1957. — № 4. — С. 121—128.
28. *Білокінь С.* В обороні української спадщини. Історик мистецтва Федір Ернст / Сергій Білокінь. — К., 2006. — 355 с.
29. *Білокінь С.* Масовий терор як засіб державного управління в СРСР (1917—1941 рр.): джерелознавче до-

слідження / Сергій Білокінь ; Нац. акад. наук України ; Ін-т історії України ; Центр культуролог. студій. — Дрогобич : Коло, 2013. — Т. 2. — 1066 с. : іл.
30. *Білокінь С.* Про видання, заборонені на стадії верстки, або тиражі яких було знищено: (1920—1941) / Сергій Білокінь // До джерел : зб. наук. пр. на пошану Олега Купчинського з нагоди його 70-річчя : у 2 т. — К. ; Львів, 2004. — Т. 2. — С. 554—602.
31. *Бутник-Сіверський Б.С.* Українське радянське народне мистецтво / Б.С. Бутник-Сіверський ; Акад. наук Української РСР ; Ін-т мистецтвознав., фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського. — К. : Наукова думка, 1966. — 221 с. : іл.
32. *Врублевський О.* Територіальна реформа: від моделювання до реалізації : інформаційні матеріали для Хмельницької області / Олександр Врублевський, Володимир Артеменко. — К. : Леста, 2006. — 87 с.
33. *Геппенер-Лінка Н.В.* Спогади про Всеукраїнське музейне містечко 1929—1939 рр. / Геппенер-Лінка Н.В. ; публ. С. Білоконя // Лаврський альманах. — К., 2003. — Вип. 11: Києво-Печерська лавра в контексті української історії та культури. — С. 142—175.
34. *Гришин А.Д.* Відомості про співробітників заповідника (20—30-ті роки): історична довідка / Гришин А.Д. // Лаврський альманах. — К., 2008. — Вип. 7. — С. 47—52.
35. Д. Левицький / передм. К. Буревія ; вступ. ст. І. Чукина. — К. : Рух, 1930. — 31 с. — XVIII табл. — (Серія «Українське малярство»).
36. *Жолтовський П.* Вибрані праці : в 3-х т. / Павло Жолтовський ; редкол. О.О. Савчук (голова), С.І. Білокінь, І.А. Довбиш та ін. — Х. : Савчук О.О., 2013. — Т. 1: Umbra vitae: спогади, листування, додатки / ред. тому О.О. Савчук. — 605 с. : іл.
37. Історія українського мистецтва : в 6-ти т. / АН УРСР ; Гол. ред. укр. рад. енциклопедії. — К. : Гол. ред. УРЕ, 1970. — Т. 4. — Кн. 2: Мистецтво другої половини XIX—XX століть. — 435 с. : іл.
38. *Котляр Е.* Еврейские музеи и коллекции первой трети XX века: судьба и следы художественного наследия (Львов ; СПб. ; Одесса ; К.) / Евгений Котляр // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. — 2009. — № 12 (Сходознавчі студії ; вип. 2). — С. 113—133.
39. *Котляр Е.* Иудаика в полевых исследованиях Данилы Щербаковского / Евгений Котляр // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. — 2003. — № 2. — С. 156—164.
40. *Котляр Е.* Иудаика Павла Жолтовского / Евгений Котляр // Егупець. — К., 2011. — Вып. 20. — С. 330—367.
41. *Котляр Е.А.* «Не сотвори себе кумира…». Антропоморфные образы в росписях синагог: натурные исследования украинских искусствоведов (первая треть XX в.) / Котляр Е.А. // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. — 2007. — № 3. — С. 55—70.
42. *Котляр Є.* До вивчення зниклих єврейських божниць. Дослідження Єлизавети Левитської розписів дерев'яної синагоги у Михалполі, 1930 р. / Євген Котляр // Народознавчі зошити. — 2013. — № 3. — С. 435—446.
43. *Крыжановский Б.Г.* Подольская экспедиция / Б.Г. Крыжановский // Этнографические экспедиции 1924 и 1925 гг. ; Гос. Русский музей. — Л., 1926. — С. 22—38.
44. *Кулєша В.* Рецензія / В. Кулєша // Червоний шлях. — 1929. — № 3. — С. 171—172. — (Рец. на кн.: Левитська Л.А. Селянський стінний розпис на Поділлі: Зіньківський та Солобковецький р. / Л.А. Левитська. — К. : Київ. краєвий с.-г. музей та П.П.П. виставка, 1928. — [5], 29 с., 6 табл.).
45. *Левитська Л.А.* Селянський стінний розпис на Поділлі (Зіньківський та Солобковецький р.) / Л.А. Левитська. — К. : Київ. краєвий с.-г. музей та ППП виставка, 1928. — [5], 29 с., 6 табл.
46. *Лифшиц Ю.* Две неизвестные коллекции по истории материальной культуры евреев Восточной Европы / Ю. Лифшиц // История евреев на Украине и в Белоруссии: экспедиции, памятники, находки : сб. науч. тр. / сост. В.М. Лукин, Б.Н. Хаймович, В.А. Дымшиц ; отв. ред. В.А. Дымшиц. — СПб., 1994. — С. 152—158.
47. *Луць В.* Щоденники волинських експедицій Данила Щербаківського / Віктор Луць // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації : матеріали VI міжнар. наук. конф. по волинському іконопису, м. Луцьк, 1—3 грудня 1999 р. / Волин. краєзнав. Музей ; Музей волин. ікони. — Луцьк : Надстир'я, 1999. — С. 12—22.
48. *Мішківська Т.* Огляд літератури про розпис селянських хат / Тетяна Мішківська // Записки Всеукраїнського археологічного комітету. — К., 1930. — Т. 1. — С. 313—317.
49. *Мовчанівський Т.* Рецензія / Т. Мовчанівський // Наукові записки Інституту історії матеріальної культури. — К., 1934. — Т. 1. — С. 206—208. — (Рец. на кн.: Хроніка археології та мистецтва. — К., 1933. — Чис. 4—5).
50. *Найден О.* Орнамент українського народного розпису: витоки, традиції, еволюція / О.С. Найден ; Акад. наук Української СРСР ; Ін-т мистецтвознав., фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського. — К. : Наукова думка, 1989. — 132 с. : іл.
51. *Павлуцкий Г.* Древности Украины / Г. Павлуцкий. — К., 1905. — Вып. 1: Деревянные и каменные храмы. — [6], III, 124 с., XI табл.
52. Сведения о заседаниях Исторического общества Нестора-летописца с 27 октября 1904 г. по 27-е октября 1905 г. // Чтения в Историческом обществе

Нестора-летописца. — К., 1906. — Кн. 19. — Вып. 2. — С. 3—43.

53. *Спаська Є.* Київський сільськогосподарський музей та постійна пром. виставка ім. Г.І Петровського / Є. Спаська ; за ред. Ф. Ернста ; НКО УСРР ; Всеукр. акад. наук ; Комітет святкування 10-річного ювілею ВУАН. — К., 1930. — С. 425—434. — (Київ : путівник).
54. *Спаська Є.* Спогади про мого найсуворішого вчителя Данила Щербаківського / Євгенія Спаська ; публ. С. Білоконя // Україна. Наука і культура : щорічник. — К., 1990. — Вип. 24. — С. 272—286.
55. *Сташевський Є.Д.* Київський краєвий сільськогосподарський музей та Постійна Промислово-показна виставка імені голови ВУЦВК-у тов. Г.І. Петровського / Є.Д. Сташевський // Український музей / за ред. П. Курінного, Ф. Ернста, Д. Щербаківського, М. Рудинського та С. Гілярова ; гол. ред. П. Курінний. — К., 1927. — Зб. 1. — С. 224—233.
56. *Студенець Н.* Традиційний стінопис Поділля кінця XIX — першої половини XX століття / Наталя Студенець ; НАН України ; Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. — К. : Друк. Бізнесполіграф, 2010. — 222, [20] с. : іл.
57. *Ходак І.* Збирачі хатніх стінописів Уманщини : біографічні нариси / Ірина Ходак, Олександр Найден // Квітка на комині. Настінні розписи Уманщини першої половини XX століття: історія, семантика, образи. — К. : Стилос, 2013. — С. 64—174.
58. *Ходак І.О.* Наукова діяльність Данила Щербаківського в контексті історії українського мистецтвознавства першої третини XX століття : дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Ходак Ірина Олександрівна. — К., 2010. — 451 с.
59. *Щепотьєва М.* Науково-дослідча катедра мистецтвознавства в Києві в 1928—29 акад. р. / М. Щепотьєва // Хроніка археології та мистецтва. — К., 1930. — Чис. 2. — С. 86—88.
60. *Щербаківський Д.* Пам'ятки мистецтва на Правобережжі / Данило Щербаківський // Коротке звідомлення ВУАКу за 1926 рік. — К., 1927. — С. 191—209.
61. *Щербаківський Д.* Український портрет: виставка українського портрета XVII—XX ст. / Данило Щербаківський та Федір Ернст // Всеукр. іст. музей ім. Т. Шевченка. — К., 1925. — 64 с. : іл.

Iryna Khodak

LYSAVETA LEVYTSKA — A NOTABLE HISTORICAL FIGURE OF UKRAINAIAN ART STUDIES IN 1920s AND EARLY 1930s

The paper has brought an attempt to reconstruct CV and research path of Lyzaveta Levytska (1899–1933) — an art historian, who after graduation of the Kyiv Art Institute took a post-graduate course at the Art Studies Chair. Especial attention has been paid to the reasons that led L. Levytska to studies in murals of people's lodgings as well as in wooden synagogues and portrait painting. With this aim under analysis have been put L. Levytska's contributions to a seminars dedicated to Ukrainian folk art (headed by D. Shcherbakivsky) and new Ukrainian art (headed by F. Ernst) in the Kyiv Archaeological Institute and in the Research Department of Art Studies.

Keywords: seminar, Department of Art Studies, post-graduate course, folk house murals, synagogue, portrait.

Ирына Ходак

ЛИЗАВЕТА ЛЕВИТСКА (ИЗ ИСТОРИИ УКРАИНСКОГО ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ 1920-х и начала 1930-х гг.)

В статье сделана попытка реконструкции жизненного и научного пути историка искусства Лизаветы Левитской (1899—1933), которая после окончания Киевского художественного института училась в аспирантуре Научно-исследовательской кафедры искусствознания. Значительное внимание уделено установлению факторов, побудивших Л. Левитскую обратиться к изучению настенных росписей, деревянных синагог и портретной живописи. С этой целью проанализировано ее участие в работе семинара украинского народного искусства (руководитель — Д. Щербаковский) и нового украинского искусства (руководитель — Ф. Эрнст) в Киевском археологическом институте и на Научно-исследовательской кафедре искусствознания.

Ключевые слова: семинар, кафедра искусствознания, аспирантура, настенные росписи, синагога, портрет.



Євген КОТЛЯР

ДАНИЛО ЩЕРБАКІВСЬКИЙ: НАУКОВІ РОЗВІДКИ ТА ВІДКРИТТЯ ЄВРЕЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Стаття присвячена дослідженням в галузі єврейського мистецтва українського мистецтвознавця Данила Щербаківського (1877—1927); Тема розглядається крізь призму біографії та професійної діяльності вченого в контексті розвитку українського мистецтвознавства. Аналізуються світлини, малюнки, щоденники експедицій та чернетки статей Д. Щербаківського 1906—1926 рр. з його авторського фонду та інших зібрань Інституту археології НАН України. На значному корпусі матеріалів демонструється систематичний інтерес вченого до пам'яток єврейського мистецтва як невід'ємної частини українського мистецтва, бажання зрозуміти художню культуру єврейських містечок колишньої «смуги осілості», особливості архітектури та розписів синагог, ритуальної атрибутики, типологію надгробків і єврейську символіку. Показується величезна цінність збережених візуальних та теоретичних розробок вченого для історіографії та сучасної науки з урахуванням подальшого зникнення цього пласта єврейської культури.

Ключові слова: єврейське мистецтво, Данила Щербаківський, архіви, щоденники, смуга осілості, синагоги, розпис, надгробки, іконографія, символіка.

Чотири роки тому у київському журналі «Єгупець» вийшла моя стаття «Юдаїка Павла Жолтовського» [26]. Друзі та колеги, які продивлялися цей матеріал, висловлювали свої думки щодо трагічної долі видатних українських науковців та їх розвідок, яким, з драматичних обставин, не судилося стати громадським надбанням. Торкаючись слідів цих людей, відкриваючи їхні щоденники та архіви, ми мимоволі стаємо свідками їх внутрішнього світу, ідей і роздумів, заглиблюємося до колізій особистого і професійного життя, стаємо довіреними людьми наших героїв, відчуваємо їхні масштаби, характери, а часом, здається, навіть їх волю...

Данило Щербаківський був старшим колегою Павла Жолтовського, і, напевно, вони могли б зустрітися в експедиціях і на колегіях, якби не трагічна загибель Щербаківського. Це сталося в 1927 р., за півроку до його п'ятдесятиріччя. Біографи та дослідники вченого дотепер намагаються зрозуміти справжні причини того, що офіційна влада констатувала як самогубство. У передсмертній записці Щербаківський писав, що не може більше боротися із чиновниками від мистецтва і свавіллям, які гублять плоди його життя і всю ідею українського культурного відродження [43, с. 71]. Особливо тонка натура Д. Щербаківського, вочевидь, раніше за інших, відчула, що наближається безодня, і його смерть стала своєрідним застереженням всьому суспільству.... З одного боку, в цей період українські науковці й музейники вже були готові до нового етапу наукового осмислення української, в т. ч. і єврейської спадщини. Однак, з іншого — для всієї прогресивної гуманітарної науки та її найкращих представників, почав відраховуватися «час Ч». Фатальним роком став 1933, коли була сфабрикована «справа харківських мистецтвознавців» [40], але першим передвісником цього стала загибель Щербаківського.

В архівах і рукописах вченого залишилося безліч неопублікованих матеріалів і щоденників. Подібно до багатьох своїх старших і молодших сучасників — Г. Павлуцького, М. Біляшівського, В. і Д. Антоновичів, Ф. Ернста, С. Таранушенка, П. Жолтовського, Г. Лукомського, В. Гагенмейстера та ін., він стояв біля витоків формування українського мистецтвознавства, а також під час експедицій збирав і досліджував пам'ятки єврейського мистецтва.

Вперше я доторкнувся до його архівів та заповітних папок «Єврейське мистецтво» майже 15 років тому, коли працював над дисертацією про українські

синагоги в науковому архіві Інституту археології НАН України. На цю спадщину вченого, як і у випадку з Жолтовським, мене наштовхнула публікація Юлія Ліфшиця про їхні збірки матеріалів з юдаїки. Вона вийшла в петербурзькому збірнику 1994 р. «Історія євреїв на Україні і в Білорусії: Експедиції. Памятки. Знахідки» [34], з якої почалися систематичні дослідження пам'яток єврейської культури. Минуле відкривалося крок за кроком, вірніше сказати, рік за роком, — саме з такою періодичністю я потрапляв в архів. Поступово переді мною виростала дивовижна постать вченого зі своїм особливим психологічним і надзвичайно привабливим портретом.

До початку 1990-х рр. спадщина Щербаківського вкривалася пилом в архівах і не була розроблена. За часи незалежності України про нього писали Г. Шовкопляс, І. Шарафутдинова, Л. Сержант, С. Білокінь, Я. Верменич, В. Луц, О. Франко, І. Ходак, Є. Шудря, Г. Станіцина. Внесок вченого в галузь юдаїки та дослідження ним єврейського мистецтва також розглядалися у статтях В. Лукіна [36] і автора цієї публікації [25]. Разом з тим, справжня професійна реабілітація діяльності та заслуг вченого трапилася вже в наші дні. Завдяки доктору історичних наук, професору Львівського національного університету Оксані Омелянівні Франко, яка протягом 15 років, з 1975 по 1990-ті рр. була завідуючою науковим архівом Інституту археології та берегинею звітного фонду № 9 Д. Щербаківського, в 2009 р. була опублікована розгорнута джерелознавча стаття про документи і матеріали цього архівного зібрання та інших фондів, зокрема Всеукраїнського археологічного комітету (ВУАКу), що мали відношення до нашого фігуранта [43]. Раніше вона також реабілітувала для української науки ім'я його брата Вадима Щербаківського (1876—1957), історика, археолога, етнографа і мистецтвознавця, фактично, сподвижника Данила.

За своє життя Данило Михайлович опублікував близько 50-ти наукових праць, і серед них такі важливі видання з українського мистецтва, як «Козак Мамай» (1913), «Символіка в українському мистецтві», «Українські дерев'яні церкви» (обидві в 1921), «Український портрет до кінця XVIII століття» (стаття в каталозі виставки, підготовлена спільно з Ф. Ернстом в 1925), «Українське мистецтво» (другий том; видав разом з братом, 1926), «Український килим» (1927) і багато інших. Крім ретельного біографічного тексту, О. Франко буквально розклала по поличках його архівну спадщину, де серед іншого вона вказала і на його працю «Синагоги та єврейське мистецтво» [43, с. 74], написана на основі зібраних раніше матеріалів. Стаття О. Франко дає змогу осмислено працювати з його архівом, хоча і не висвітлює «єврейську частину» його спадщини — її не було виділено в окремий блок.

Безпосередньому вкладу вченого в українське мистецтвознавство присвячено багато статей Ірини Ходак та її головна робота — кандидатська дисертація про наукову діяльність Данила Щербаківського в контексті історії українського мистецтвознавства першої третини XX ст., яка була захищена в 2010 р. [47]. Окремий підрозділ в цьому дослідженні був присвячений юдаїці, причому автор пропорційно віддала належне вченому, виходячи з його уваги до єврейського і українського мистецтва. В своєму авторефераті вона так окреслила зусилля вченого в цієї галузі: «*Д. Щербаківський усвідомлював необхідність міжетнічних культурних досліджень, тому впродовж усієї діяльності значну увагу приділяв збиранню / фіксації й дослідженню традиційного єврейського мистецтва в Україні, зокрема синагогального зодчества, житлового будівництва, мацев, ритуальних предметів. У роботі засвідчено тяглість інтересу вченого до окресленої проблематики, уточнено хронологію та топографію його експедицій, указано на зусилля, які він уживав для зацікавлення цією тематикою молодих науковців*» [46, с. 15]. В цьому інтересі до єврейського мистецтва вона бачила усвідомлений підхід Щербаківського, який вважав необхідним для історика українського мистецтва вивчення мистецтва народів, які мешкали на українських етнічних землях. У цьому, зокрема, і складалася його концепція українського мистецтва, яку поділяли його колеги, зокрема Федір Ернст (1891—1942). У ті роки обидва працювали у Всеукраїнському історичному музеї ім. Шевченко: Ернст очолював його художній відділ, а Щербаківський — історико-побутовий і етнографічний (згодом — відділ народного мистецтва). Так, скажімо, в «Нарисі історії українського мистецтва» — плані-концепті першого підручника з українського мистецтва (1925), який вони разом розробляли, відводилося місце і пам'яткам єврейського мистецтва. Пізніше, вже піс-

ля смерті Щербаківського, Ернст озвучував їх загальне розуміння суті українського мистецтва та його національних кордонів. Воно повинно було в себе включати: творчість українських майстрів в Україні (під цим, як вказує І. Ходак, Ернст розумів майстрів усіх національностей, які мешкали в Україні); творчість українських майстрів, які працюють за межами України; творчість «чужих» майстрів на Україні (очевидно, емігрантів), окремі художні твори, сюжетно пов'язані з Україною [45, с. 266]. У цьому і складався україноцентризм їхньої ідеї. Не буде перебільшенням сказати, що єврейська частина спадщини Щербаківського, особливо в контексті того часу, гідна окремої дисертації, яка обіцяє багато відкриттів.

Ми ж спробуємо розглянути інтерес Д.М. Щербаківського до єврейського мистецтва крізь призму його біографії, особистого і професійного життя, зустрічів з «єврейським контекстом», та осмислення самобутніх форм єврейської традиційної художньої культури на українських теренах у своїх наукових студіях.

Майбутній вчений народився у селі Шпичинці Сквирського повіту Київської губернії 17 грудня 1877 р. Нині це Ружинський район Житомирської області. Цей регіон у всього єврейського світу асоціюється з фігурою легендарного Ружинського цадика Ісраеля Фрідмана (1797—1850), який в 1830-х рр. заснував у Ружині розкішний хасидський двір, втілюючи т. зв. «царську» модель керування паствою [22, с. 123—124, 134]. Щоправда, пізніше, він був змушений тікати через переслідування російською владою за кордон, в австрійську Буковину, де продовжив свою династичну лінію через родинну Садгірського-Вижницьку гілку хасидизму. Після його втечі тут на єврейській ниві запанували послідовники іншого найбільшого хасидського двору — Чорнобильського (Тверського), численні сини ребе Мордехая (Мотале) Тверського (1770—1837) з Чорнобиля [22, с. 123—130]. У свою чергу, він був сином Менахема Нахума Тверського (1730—1797), учня засновника хасидизму Баал Шем Това.

Саме село Шпичинці хоча і складалося з переважної чисельності українського населення, але було затиснуте з усіх боків єврейськими містечками. Згаданий Ружин знаходився від нього в 15 км. Південніше, трохи далі нього в тому ж напрямку, лежало старовинне єврейське містечко Погребище; на південному сході, в 35 км від цього села розташовувалася Сквира, де більше третини населення було єврейським. З цим містечком пов'язана довга історія однієї з гілок чорнобильської династії — Сквирської, яка проживає нині в американських селах Нова Сквира (New Square) і Кирьят Сквира (Kiryas Square), що в штаті Нью-Йорк, де осіли нащадки сквирських цадиків і їх послідовники. Однак у той історичний час сквирськими хасидами керував засновник цієї династії, сьомий син чорнобильського ребе Іцхох зі Сквири (1812—1885). Близькість між зазначеним селом і цим містечком не можна було не помітити. Також у 40 км західніше розташовувалося головне єврейське містечко російської провінції — Бердичів, а на півночі — Макаров, між якими встановилося циркулювання ще однієї чорнобильської гілки, яка сходила до р. Нахума з Макарова (1805—1852), четвертого сина чорнобильського ребе. І це тільки довколишні поселення з хасидськими дворами, не кажучи про інші, більш віддалені вотчини чорнобильських нащадків, а також інших хасидських династій, про що буде сказано. Цей щільний «хасидський» контекст свідчить про те, що на цих теренах єврейський фактор був дуже помітним і впливовим, щоб не потрапити в поле зору місцевого населення.

Данило Щербаківський з'явився на світ у спадковій родині сільського священика, отця Михайла Пилиповича Щербаківського (1848—1920), який славився на всю округу як доброчинець і меценат, що став не тільки духовним, а й культурним пастирем для селян. Він був поборником і збирачем всього українського, підтримував зв'язки з видатними українистами, діячами культури і науки, «шістдесятниками XIX століття», які сформувалися під впливом українського народництва, т. зв. «хлопоманства». Серед них був той же Володимир Антонович (1834—1908), який згодом стане вчителем братів Данила й Вадима в Київському університеті, а також Тадей Рильський (1841—1902). Михайло Щербаківський передавав в дар київським музеям безцінні зразки церковного мистецтва [50]. Немає сумніву, що як освічена і обізнана людина він відчував ауру цих земель і добре знав людей, в оточенні яких жив, у тому числі і євреїв. Вочевидь, така широта душі і толерантність передалися і його дітям, які не тільки стали видатними у своїй справі, а й виховувалися у високій духовності та порядності. Все це впливало на атмо-

сферу, в якій складалася особистість Данила Щербаківського, та може пояснювати те, яке враження він справляв на тих, кому трапилося з ним зустрітися в житті. Не випадково його вихованці називали свого вчителя «Пеліканом» [51], проводячи зв'язок між ним і відомим сюжетом християнського мистецтва з образом пелікана, що розривав власну плоть, щоб нагодувати нею голодних пташенят.

Данило навчається в Київській гімназії, після закінчення якої, в 1897 р. (іл. 1), вступає на історико-філологічний факультет Київського університету, де формується під впливом професора В. Антоновича. Після блискучого закінчення університету в 1901 р. його беруть на кафедру російської історії, щоб готувати до професорства. Він їздить в археологічні експедиції, видає свої перші статті, збирає матеріали для XIII Археологічного з'їзду [43, с. 69], але тут в його майбутню кар'єру історика втручаються етнографія і мистецтво. Людиною, яка відкрила для молодого вченого шлях у цей захоплюючий світ, був Микола Біляшівський (1867—1926), директор Київського художньо-промислового і наукового музею. Під його впливом Данило Щербаківський стає «кореспондентом» цього музею, починає збирати для нього, а пізніше і для полтавського музею, зразки української народної творчості. Водночас в гімназіях Києва він починає педагогічну роботу, викликаючи захоплення, любов і нескінченний авторитет у своїх учнів, заряджає їх ентузіазмом і допитливістю. Восени 1904 р. Щербаківського закликають артилеристом в армію і після демобілізації він повертається до своєї праці.

Щоправда, роботу він знаходить не в Києві, а в Умані — влітку 1906 його запрошують учителем історії та географії в місцеву гімназію [41, с. 227]. Щербаківський залишався в Умані чотири роки і за цей час міг чудово дізнатися про місто і його особливий єврейський світ зі своїм трагічним минулим і містичним сьогоденням.

Дві обставини зробили єврейську історію Умані надбанням усього єврейства. Перше — жахлива за своїми масштабами кривава уманська різня часів Коліївщини, вчинена гайдамаками в 1768 р., яка, згідно з єврейською традицією, забрала за три дні життя декількох тисяч євреїв[1] [23, с. 56—57]. Друге —



Іл. 1. Данило Михайлович Щербаківський (Світлина із зібрання НАІА)

упокоєння в цій землі знаменитого цадика, ребе Нахмана з Брацлава (1772—1810), який став легендою ще за життя. Власне, ребе Нахман заповідав бути похованим саме на цьому цвинтарі, де, за словами цадика, душі померлих за віру євреїв чекали на нього [22, с. 126—128]. На той час минуло близько століття з дня його смерті. Крім того, що Умань стала паломництвом брацлавських хасидів, в ній мешкало на межі XIX і XX ст. більше 20-ти тисяч євреїв, що становило близько 60% від чисельності населення [31, кол. 1281—1282]. В містечку було близько 20 синагог, а за рік до приїзду Щербаківського, в 1905 р., по містечку прокотилися погроми, спровоковані царською владою[2].

Поблизу Умані знаходилося багато містечок — єврейських *штетлів*, де жили чорнобильські хасиди. Найближче з них, містечко Тальне, розташоване трохи більше 30 км від Умані, було знамените завдяки легендарному цадику, шостому синові чорно-

[1] Хоча масштаби уманської різанини в єврейській колективній пам'яті були гіперболізіровні, ця трагедія стала одним із символів масового знищення євреїв, а в самій Умані в річницю трагедії єврейською громадою був встановлений пост, а також по синагогах виголошувалася особлива поминальна елегія [42, кол. 109—110].

[2] Масові єврейські погроми у жовтні 1905 р. стали наслідком перших революційних подій і вимушеного прийняття Миколою II «Найвищого маніфесту» про вдосконалення державного порядку, в результаті чого країною прокотилася погромна хвиля. Її сумним підсумком стало 690 погромів у 660 населених пунктах.

бильського ребе Давиду Тверському (Тальнер-ребе, 1808—1882) [31, кол. 781—784]. До його будинку, а пізніше — і його онука Менахема Нахума, в свята з'їжджалися тисячі хасидів з усієї України. Щербаківський бував у цьому містечку.

Втім, не тільки зовнішні фактори, а й інші, доленосні події у житті вченого сподвигли його наблизитися до єврейської теми. Пролити на це світло допомогло його особисте листування в архіві, яке вивело до одвічного сюжету Cherchez la femme[3]… Серед епістолярію вченого зберігається значна частина матеріалів, фотографій і листів уманського періоду. Працюючи на початку 2000-х рр. з цим фондом, я натрапив на його листування з якоюсь Євою Гольденберг (його ученицею), яка носила дуже особистий характер і відкривала абсолютно невідомі сторони внутрішнього життя й натури Щербаківського. Декілька років тому в журналі «Ант» були опубліковані ці та інші матеріали, що розкривають особу вченого. Авторка публікації, Галина Станіцина, колишня завідуюча науковим архівом Інституту археології, реконструювала його листування зі згаданої юної ученицею з Умані та представила справжній і досить драматичний роман, який тривав багато років [41, с. 227—229]. Найбільш гострий період був до 1910 р. — часу його від'їзду до Києва, хоча листування тривало навіть під час його мобілізації на Першу світову війну, аж до 1916 р. Втім, цьому зв'язку не судилося перерости в щось інше, що могло б змінити життя обох: Щербаківський так і не мав сім'ї, цілком присвятивши себе науці.

Разом з тим, це залишило глибокий слід у кожному з них. Характер цього листування показують щиру любов і воздихательство юної дівчини, яка була зваблюючи особистістю, розумом, чарівністю, благородством і інтелігентністю свого вчителя і сподівалася на взаємність. Практично всі листи Єви пройняті турботою про Данилу Михайловича, сповнені наполегливих пояснень в любові, туги, обурень і обра́з на невизначеність їх взаємин. У свою чергу, сам Щербаківський, зберігаючи чемність і симпатії до своїй вихованці, робив як явні, так і одночасно невловимі визнання, не зумівши в підсумку остаточно визначитися зі своїми почуттями, а головне, з бажаннями. Вочевидь, з одного боку, він побоювався давати їй привід для серйозних надій і відносин, а з іншого, відчував, що у нього в житті інше призначення…

Ось кілька його відповідних рядків на її душевні визнання : «*… коли я перебираю своє минуле, свої минулі мрії, мені здається, що я мріяв завжди саме про Вас, про Вас ще незнайому, невідому. Коли на Кавказі йшов я в гори один і сумував про щось — це ніби про Вас я сумував. Потужні спокійні гори, закутавшись в хмари, спідлоба дивилися на мене і мовчали тоді про щось. Це вони про Вас мовчали і думали, тільки мені нічого не сказали…*» [41, с. 227; 14, 168/9—1591]. Піднесена романтика цих пасажів в іншому листі змінюється болісно розривання пристрастями: «*Так, я люблю Вас, які б сумніви іноді ні тужили в душі моїй, люблю, люблю, люблю Вас, щастя моє, радість моя, серце моє… Душа моя повна як чаша, сповнена любов'ю до Вас, я боюсь пролити її, плекати, а життя штовхає її… Я не хочу думати про це…*» [41, с. 227—228; 14, 168/9—1593].

Навесні 1909 р., в чернетці своєї чергової відповіді їй він пише про свої суперечливі почуття, які, по суті, і визначили фінал їх відносин: «*Я належу до тих людей, які довго живуть односторонньо, ненормальним життям, не всією повнотою своєї суті. Як це не дивно, до теперішнього часу я не жив… особистим життям, не переживав того, що Вам, здається, вже довелося пережити. Моє серце рвалося до людей, але завжди воно було повно, правда, глибоким, але якимось колективним почуттям до класу, в якому я викладав, взагалі до людей, але не до кого-небудь одного.*

І ось тепер на 32 році прийшло це почуття в обстановці, яка нічого, окрім низки тяжких мук мені не дала. Воно мене всього захопило і тримає як в кліщах, змушуючи забути навіть друзів» [41, с. 228; 14, 168/9—1580, арк. 22].

Можна було б наводити ще багато рядків з їх листування, однак головна думка в їх відносинах, була висловлена самої Євою в останній період їхнього листування, в 1916 р., коли вітаючи його зі святом, ймовірно з Великоднем, вона написала: «*Вітаю Вас, Данек, зі Святом і бажаю Вам доброго життя з Вашою єдиною обраницею — археологією, моєю давньою суперницею* [41, с. 229; 14, 168/8—1550].

Вибірки з листування, які наводить Г. Станіцина, не вказують на особистість, сім'ю і походження са-

[3] Від фр. — «шукайте жінку».

мої Єви Гольденберг, що є важливим, якщо не ключовим моментом для нашої розповіді. Єврейське походження Єви Натанівни Гольденберг виявляється в декількох листах до Щербаківського, з яких випливає, що сам Данило Михайлович цілком розумів проблеми «смуги осілості»[4] і взагалі особливе становище євреїв в імперії. Його інтерес до юдаїки та єврейської культури міг бути мотивований рівно тією мірою, в якій чуттєві стосунки з жінкою могли сприяти бажанню зрозуміти світ близької людини. Листування між ними тривало не менше восьми років, і саме на початку їхнього знайомства і закладалися професійні інтереси та дослідницькі напрями вченого. Різниця в їхньому віці складала 15 років (в одному з листів 1912 р. Єва згадувала, що їй всього 20 років). Також треба думати, що Данило Михайлович був вхожий до її родини. Батько Єви — Натан Гольденберг був вельми заможною людиною в Умані та просив Щербаківського подбати про долю своєї дочки, коли їй необхідно було отримати освіту. Важливо підкреслити, що Щербаківський взагалі допомагав своїм вихованцям, багатьом своїм учням він позичав гроші на утримання і навчання, а пізніше відмовлявся їх приймати назад, переадресовуючи ці кошти іншим нужденним. Листи, про які йде мова, відносяться до 1912—1914 рр., коли Щербаківський перебував у Києві. В одному зі своїх листів Єва вказує, що хоче отримати право проживання, для чого їй необхідна освіта. Вона радилася з Данилом Щербаківський щодо свого навчання на акушерсько-фельдшерських курсах при університетській клініці. Єва підкреслювала, що за існуючої 10% нормі для євреїв[5] у неї є шанс при її золотій медалі отримати перше місце, на яке з 10 в наборі могли претендувати євреї, просила довідатися про її можливості навчання, навести деякі довідки [14, 168/7—1434].

Можна припустити, що спілкуючись з нею, Данилові Михайловичу ставав ближчим і зрозумілішим



Іл. 2. Велика синагога в Умані. Фото 1906—1909 рр. (НАІА. — Ф. 9. — С. 73. — Од. зб. 3 (83))

єврейський світ і культура. Ця тема детально не спливала в листуванні, а лише іноді прослизала в листах Єви, як непряма згадка про своє єврейство, коли вона писала про бажання вирватися за межу осілості і здобути освіту, про «відсоткову норму» для євреїв чи про її задоволення з реабілітації у справі Бейліса[6] [14, 168/7—1472].

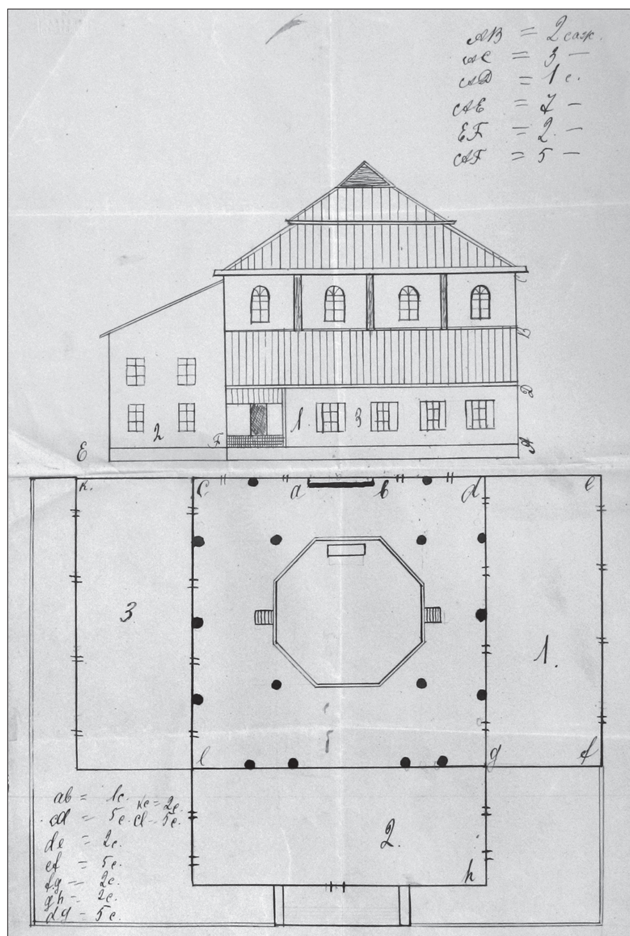
Щоб зрозуміти, чи мав цей імпульс на фактичний науковий результат, подивимося на розвідки вченого в його уманський період і наступний час, що прекрасно відображено в збережених записних книжках експедицій. Як відомо, перебуваючи в Умані, Щербаківський не втрачав зв'язок з Києвом, проводив активну експедиційну і збиральну роботу, залучав до цього своїх учнів, керував етнографічним гуртком, заклав основу уманського краєзнавчого музею [41, с. 229]. Багато здобуті ним експонати пізніше перейшли в київський музей, куди він переїхав працювати після Умані.

До 1906 р. відноситься експедиція Щербаківського на Київщину та Полтавщину [4]. Серед недатованих матеріалів з його архіву, які можна віднести до цього періоду, найбільш цікаві фото Великої синагоги в Умані (іл. 2) та, особливо, креслярські замальовки з обмірами та фотографії унікальної дерев'яної си-

[4] Смуга єврейської осілості — в Російській імперії з 1791 по 1917 рр. — встановлена територія, за межами якої заборонялося постійне проживання єврейського населення, за винятком декількох категорій т. зв. «корисних євреїв».

[5] Згідно з «процентною нормою» для прийому євреїв у гімназії та вищі навчальні заклади, введеною Міністерством освіти в 1887 р., визначалися такі квоти: 10% — у межах «смуги осілості», 5% — в решті частини Росії, 3% — в столицях [33, с. 48].

[6] Справа Бейліса — найгучніший судовий процес з т. зв. «кривавого наклепу» в дореволюційній Росії. Відбувся у Києві за звинуваченням єврея Менахема Менделя Бейліса в ритуальному вбивстві 12-річного Андрія Ющинського. Після двох років в'язниці, тривалого розгляду і ярих протестів світової громадськості проти сфабрикованої кампанії, Бейліс був повністю виправданий.



Іл. 3. Креслення синагоги в містечку Тальне, Черкаська обл. 1906—1909 рр. З фонду Д.М. Щербаківського. (НАІА. — Ф. 9. — С. 75)

нагоги у згаданому містечку Тальне (іл. 3). Синагога була побудована в перехідному барочно-класицистичному стилі, судячи з усього, у другій половині XIX ст. [27, с. 94—96]. На думку сучасного наслідника тальненського ребе Давида Тверського, *адмора*[7] ребе Якова Вайнберга, ця синагога була побудована його дідом після його переїзду до Тального, між 1852 та 1860-ми рр.[8] Це було досить крупна двоповерхова будівля красивих пропорцій зі спадаючим чотирискатним дворівневим дахом і витонченою прибудовою з балконом — жіночою галереєю на стовпах з боку західного фасаду (іл. 4). Внутрішній простір фокусувався на хибному восьмигранному куполі — традиційному для синагог ще з другої половини XVIII ст., під яким знаходилася *біма* — своєрідна катедра для читання Сувою Тори. Другим, головним «фокусом» був багатоярусний вівтарний *арон кодеш*, розташований по центру східної стіни (іл. 5). У вирішенні інтер'єру поєднувалося просте, навіть грубувате оздоблення і неймовірно вишукана різьба *арон кодешу*, *амуда* (головний аналой, як правило, справа від арон кодешу, з якого ведеться молитва в синагозі), а також оригінальний для синагогальної традиції розпис східної стіни. Цей розпис розташований по обидві боки від *арон кодешу* і представляє дві містичні алегорії, які відображали два протилежних простори прийдешнього світу: квітучий райський сад, уготований праведникам (іл. 6), і інший світ, аскетичний і лякаючий, призначений для тих, кому доведеться тримати сувору відповідь перед Всевишнім. Ці композиції, що втілюють милість і гнів Божий до свого народу, відсилають до двох сюжетів з Тори. Так, в знак нагороди за виконання заповідей євреям будуть послані дощі, урожай, плодоносність дерев, спокій життя і мир в країні (Левит, 26:3—5), а в іншому випадку, їх спіткає посуха, голод, розруха, навала диких тварин (хижаків), хвороби, смерть і вигнання (Левит, 26:16—39). Це застереження і демонструють розписи. Ніде в інших синагогах ми не зустрічаємо подібних сюжетів, що, ймовірно, було викликано сильним впливом хасидської філософії, зокрема, династії чорнобильських цадиків. В основі їх вчення, пов'язаного з кабалою, було покладено ідею боротьби доброго і злого початків, де перемога світла над темрявою досягалася безперервним спілкуванням і розчиненням людини у божестві. Ця синагога не пережила лиха громадянської війни та єврейських погромів, безчинств солдатів денікінської армії, які влітку 1919 р. влаштували грабежі і спалили велику частину містечка [27, с. 94—96]. Матеріали Щербаківського, мабуть, єдине відоме джерело з цього об'єкта.

Подібні ремінісценції старих синагог з Белза і Вижниці можна сьогодні побачити в архітектурі синагог белзьких та вижницьких хасидів в Єрусалимі [24, с. 345—347].

[7] Адмор — титул хасидських цадиків.

[8] З листування автора статті з Я. Вайнбергом, який проживає нині зі своїми послідовниками в Ізраїлі. Фотографії синагоги в Тальному з архіву Щербаківського стали безцінним матеріалом для перенесення окремих елементів з їх «родового гнізда» — синагоги «малої батьківщині» в Україні до нової синагоги в Єрусалимі. Будівля була придбана у 2013 р., і в неї планується встановити такий арон кодеш, який був в синагозі у м. Тальне. Ця тенденція стала характерною для низки хасидських дворів, які «емігрували» на початку XX ст. з охопленої революціями, війнами і геноцидом Європи в інші частини світу.

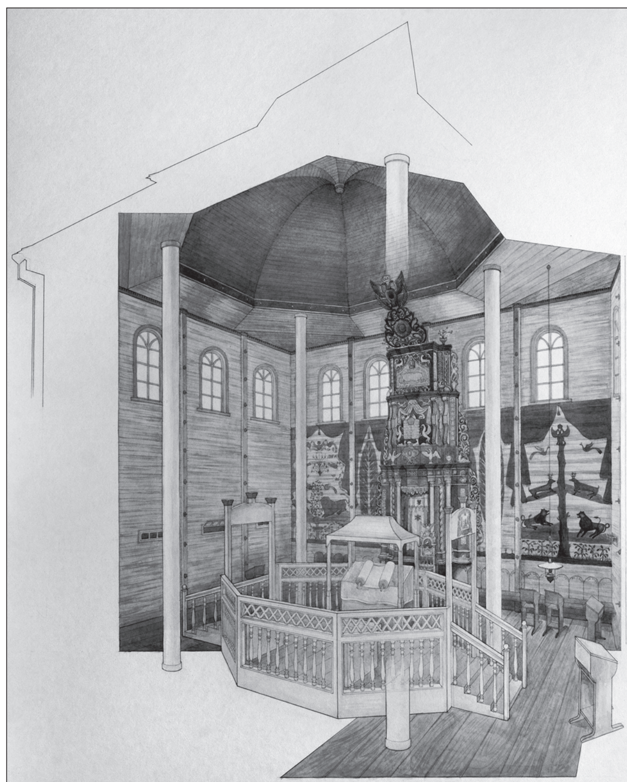
Серед численних фотографій Тального ми виявляємо і фото прилеглої забудови, і будинку рабина, — на жаль, від цього колоритного матеріального середовища містечка нічого не дійшло до нашого часу. До уманського періоду, треба думати, відносилась і фотосесія містечка Іллінці, що випливає з розмірів і маркування негативів. Щербаківський фотографує тут церкву, колоритну єврейську забудову і заїзди, а також, знамениту оборонну синагогу XVIII ст., яка ремонтувалася, згідно з написом на фасаді, декілька років тому, у 1903 р.[9] Знімки доносять до нас зовнішній і внутрішній вигляд синагоги в лісах, ймовірно, у процесі подальшого ремонту будівлі (іл. 7).

Отож ми спробували стисло оцінити зафіксовані вченим пам'ятки, які пізніше були втрачені. Матеріали про синагогу в Тальному, разом із світлинами та інформацією про інші дерев'яні синагоги в Базалії, Животові, Конелі, Кульчинах, Уланові, Острополі, Погребище, Полонному, Тернівцях, Янушполі, Яришеві та ін. містечках, зібрані науковцем, можуть дати безцінні відомості про ці типі єврейської архітектури кінця XVIII — початку XX ст. на Придніпровщині, Київщині та Поділлі. До слова, в архіві було виявлено і світлини дерев'яних синагог на білоруських теренах — у Кожан-Городку та Наровлі, які типологічно більш тісно пов'язані з Галичиною і взагалі польськими землями. Не менш унікальний матеріал зібрав учений і про муровані синагоги у цілій низці містечок, таких як: Гусятин, Ізяслав, Корниця, Озаринці, Рашків, Садагура, Сатанів, Старокостянтинів, Судилків, Умань, Шепетівка та ін. Всього в архіві виявлено близько 70 світлин екстер'єрів та інтер'єрів синагог разом з начинням. Негативи багатьох з цих фотографій, а також низка інших зображень, зберігаються нині в архівних фондах Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського у Києві. Фотовідбитки синагог разом зі знімками єврейських надгробків і містечкової забудови, що знаходяться у фондах наукового архіву Інституту археології, дають уявлення про єврейську спадщину майже у півсотні населених пунктів.

Так, у записній книжці Щербаківського з «екскурсією» 1908 по Вінницькій області [5] виявляємо опис знаків Зодіаку — мабуть із розпису — в синагозі Вінниці, а також влаштування в ній жіночих відділень. Там же, як і в інших записних книжках — списки світлин, серед яких синагоги в тій же Вінниці та М'ясківці.



Іл. 4. Вид на головний фасад синагоги в Тальному. Фото 1906—1909 р. (НАІА. — Ф. 9. — С. 73. — Од. зб. 57 (4))



Іл. 5. Тальне. Реконструкція інтер'єру дерев'яної синагоги за світлинами Д. Щербаківського. Автори Є. Котляр, А. Рудич. 2009

Наступна експедиційна книжка 1910 р. віддзеркалює подорож по Волині [6]. Спроби відновити в

[9] Напис зашифрований, відповідно до традиції, івритськими літерами. Дякую д-ру Сергію Кравцову за встановлення дати на фасаді.



Іл. 6. Фрагмент розпису східної стіни синагоги в Тальному. Фото 1906—1909 рр. (НАІА. — Ф. 9. — С. 73. — Од. зб. 45 (47)



Іл. 7. Велика синагога в Іллінцях, Поділля. Фото 1906—1909 рр. (НАІА. — Ф. 9. — С. 73. —Од. зб. 51 (21))

багатьох місцях текст виявляються марними — вчений побіжно й уривчасто записує найголовніші спостереження та почуту інформацію ...

«*Мацієв. Синагога. За розповідями уренкойдеш* (арон кодеш. — *Є. К.*) *130-ти років, чудний наскрізного різьблення з тваринами (дракон, леви, вівці, ведмідь, єдиноріг і олень, і птиці), 2 тазу (рефлектора (?) мідних, аршини 2 в діаметрі, зверху однією орел, леви і єдиноріг, колонки з виноградною лозою, капітелі зазвичай коринфские* <...

Турійськ. *Кладовище єврейське* (тут автор залишає лист з замальовками сюжетів різьблення надгробків. — *Є. К.*) (іл. 8).

Ратне. *Синагога побудована невідомо коли, була крита гонтою, перекроєна в 1865 р. залізом, уренькойдеш того ж 1965 року. Орнамент тваринний, вгорі знаки зодіаку, виноградні грона, містечко старе, крите гонтою.* <...>

Рожище. *Синагога* <...>

У ***Заблудові*** (місто в Польщі, де знаходилася знаменита дерев'яна синагога, відома за багатьма дослідженнями і світлинами. — *Є. К.*) *близько Білостока стара синагога* <...>».

1910 р. став для вченого ключовим на початку його професійної кар'єри. Він повертається до Києва, тепер за запрошенням М. Біляшівського для завідування історико-побутовим та етнографічним (згодом народного мистецтва) відділами в Київському художньо-промисловому і науковому музеї (з 1924 р. — Всеукраїнський історичний музей ім. Т.Г. Шевченка), де він і працював до останнього фатального дня 1927 р. За цей період він збирає для музею величезну колекцію творів українського народного мистецтва — більше 30 тис. експонатів. Пізніше на основі цього музею було створено три окремих музеї, сьогодні це Національний музей Тараса Шевченка, Національний художній музей України та Національний музей українського народного декоративного мистецтва, які, відповідно, розділили і колекції, зібрані Д. Щербаківським. У перші роки своєї роботи вчений активно шукає шляхи модернізації діяльності музею, для вивчення російського та зарубіжного досвіду він їде до Москви (1912), а перед самою Першою світовою війною і до Європи (1913), де відвідує понад тридцять музеїв у Німеччині, Австрії, Франції, Італії та Польщі, в т. ч. у Львові, у яких вивчає організацію музейної справи [32].

Як учасник Першої світової війни, Щербаківський — тоді поручик артилерії, перебуває разом з армією в Галичині, Карпатах та Буковині і замальовує, фотографує історичні пам'ятки, намагається рятувати від вогню і знищення стародавні церкви, ікони, книги та ін. [48] Тут він ще тісніше знайомиться з самобутньою єврейською культурою. Світлини в його колекції синагог у Гусятині (1915) (іл. 9), Садагурі, Рашкові (нинішня Молдова) — з того часу. Збереглася і його записна книжка 1917 р. з величезним списком архітектурних пам'яток, які він сфотографував під

час війни [2]. Так театр бойових дій у період затишку ставав місцем наукових пошуків Данила Щербаківського. У його книжці наведені численні світлини з близько сотні населених пунктів, і серед них чимало єврейських об'єктів. Це синагоги і єврейські кладовища в Галичі, Герці, Грозинцях, Делятині, Дорохові, Коломиї, Могилеві-Подільському, Новоселиці, Садагурі, Сухоставі, Хотині. Особливо багато світлин було зроблено вченим з надгробків у Коломиї (більше 20-ти) і ще більше в єврейському містечку в Герці (більше 50-ти), що нині знаходиться на кордоні з Румунією. Там же він фотографує велику і малу синагоги — матеріал, надзвичайно важливий (хоча і не знайдений в архіві) з урахуванням особливого інтересу до розписів буковинських синагог. Така увага до цього регіону була пов'язана з книгою Б. Хаймовича про розписи у чернівецькій синагозі «Бейт Тфіла Беньямін» (2008) [44] і відкриттями аналогічних розписів у синагозі Новоселиці (2009) [35; 28], а також інших за програмою та іконографією розписів малої молитовні в приміщенні Великої синагоги у Чернівцях (2013). Ці матеріали пізніше стають основою наукових розробок вченого з єврейського мистецтва.

У післяреволюційні роки Щербаківський стає затребуваним на всіх культурних «фронтах» і невтомно працює. З 1917 р. він є вченим секретарем у створеній Українській академії мистецтв, а також членом комісії з охорони пам'яток старовини, з 1918 р. викладає в Археологічному і Архітектурному інститутах, з 1922 р. — в Інституті пластичних мистецтв (пізніше — Художньому інституті), стає заступником голови ВУАК. Крім того, він керує мистецтвознавчими семінарами при історичному музеї, засновує Київське Етнографічне суспільство тощо. Окрема лінія його роботи — порятунок «експропрійованих» культурних цінностей з церков у період націоналізації і боротьби з релігією. Завдяки цьому до Києва з Москви повернулося кілька вагонів (!) з безцінними експонатами церковного мистецтва [43, с. 70]. І всі ці роки він продовжує працювати в музеї, водночас ініціює різні науково-дослідні проекти у ВУАК, організує експедиції, рятує твори мистецтва з колишніх панських будинків, відданих війною і нестатками на розграбування, не забуває і за юдаїку.

Серед матеріалів 1923 р., що відносяться до організації експедицій гуманітарного відділу краєзнавчої секції при Академії наук, читаємо в його чернетках і за-



Іл. 8. Замальовки сюжетів різьблення з надгробків єврейського кладовища м. Турійська. (Щоденник екскурсії 1910 р. ІА. — С. 9. — С. 77))



Іл. 9. Гусятин. Загальний вигляд міста, зруйнованого під час Першої світової війни, з оборонною синагогою праворуч від центру. Фото 28 червня 1915 р. (НАІА. — Ф. 9. — С. 11. — Од. зб. 30)

мітках про різні проблеми вивчення і збереження пам'яток культури, і перш за все фінансові, які необхідно вирішувати, звертаючись до влади [7]. Торкаючись одного з таких питань, які він обговорював з ініціативною групою ВУАН, він пише: «*За останнє десятиліття на стан культури України як в духовних так і в матеріальних її здобутках вплинули 3 фактори: світова війна, громадянська війна від доби революції і єврейські погроми. Завдяки цим трьом факто-*

рам на Україні більш ніж в інших частинах федерації було знищено пам'ятників культури, музеїв, бібліотек, архивів і т. і. <...>» [7, с. 1]. Далі він вказує на те, що турботу про збереження і вивчення національної спадщини має взяти на себе Академія наук, яка повинна просити на це фінансування держави, в т. ч. і за рахунок тієї допомоги, яку пропонують владі «приватні організації», такі як «АРА» [10], Комітет Нансена [11] і комітет «Джойнт» [12]. Іншими словами, вже тут, опосередковано через державу Щербаківський думає про залучення коштів, зокрема, Американського єврейського комітету «Джойнт» не тільки для економічної допомоги, а й задля спасіння культури, у даному випадку, єврейської. Далі вчений визначає стратегію польових досліджень, а також оптимальний склад експедицій та їх бюджет. На його думку: *«В основу підрахунку наукових і технічних сил, необхідних для обстеження найбільш постраждалих від воєн і єврейських погромів місцевостей, покладено кількість, необхідну для одночасної роботи трьох різних груп в 3-х смугах України: лісовій, степовій, середній, в кожну з груп має увійти по два вчених-спеціаліста та по одному малювальнику і фотографу.*

При двомісячній подорожі вони змогли б побувати в головних пунктах кожного району, зробити необхідні знімки, замальовки і придбати хоч типові предмети, що відносяться до різних сторін побуту обстежуваних місцевостей.

Плата поставлена всім однакова — 6 доларів (! — *Є. К.*) *на місяць, відповідна платні середнього службовця в Наросвіти за ставками профспілки.*

Добові поставлені з розрахунку 1/30 платні на добу» [7, арк. 2 зв.].

[10] В оригіналі «ARA» (American Relief Administration) — «Американська адміністрація допомоги» — благодійна американська організація, створена в 1919 р. для надання допомоги європейським країнам, що постраждали під час Першої світової війни, а також для зміцнення економічних і політичних позицій США; в 1921—1923 рр. працювала на радянських теренах, допомагаючи, зокрема, голодуючим в Україні.

[11] Міжнародний комітет допомоги Росії (The International Committee for Russian Relief (ICRR), створений в 1921 р. на чолі з доктором Фрітьофом Нансеном, верховним комісаром Ліги націй з питань біженців.

[12] Американський єврейський об'єднаний розподільчий комітет «Джойнт», створений в 1914 р.; легально працював в СРСР з 1920 по 1938 рр. (з 1924 р. ще і як «Агро-Джойнт»), повернувся на пострадянський простір у 1989 р.

Ці та інші матеріали дають уявлення про ті часи і умови, коли закладалися основи та база української етнографії та мистецтвознавства, а також заходи, пов'язані з охороною пам'яток.

У післявоєнні роки подорожі вченого зосереджуються на Київщині, Поділлі і Волині. Проглядаючи його рукописи, стає зрозумілим, що дослідник не робить будь-яких уподобань тих чи інших видів і пам'яток єврейського мистецтва. Його цікавлять надгробки, синагогальна архітектура, розписи синагог, ритуальне начиння. Він переписує тексти на коронах Тори, замальовує найбільш характерні сюжети різьбленого декору мацев, складає схеми розписів синагог, намагається виокремлювати й аналізувати складний комплекс символічних і орнаментальних сюжетів єврейського мистецтва.

Важливу частину його єврейських розвідок складають рукописні матеріали, виписки з літератури, бібліографічні джерела з синагогальної архітектури (в основному іноземні) [3]. Серед посилань на видання з єврейського мистецтва ми бачимо праці В. Стасова «Єврейське плем'я у твореннях сучасного мистецтва» (1873), випущений ним спільно з бароном Д. Гінзбургом альбом «Єврейський орнамент» (1905), і, у свою чергу, матеріал Гинцбурга «Стасов і єврейське мистецтво» (Збірник спогадів, 1907), відповідні статті з єврейської енциклопедії Брокгауза-Ефрона, праці істориків С. Дубнова, М. Балабана, М. Кулішера, А. Гаркаві, Г. Лукомського. Серед іншого ми виявляємо посилання на Праці XII археологічного з'їзду в Харкові (1902), де автор виділяє матеріал про символіку семисвічника-менори і його зв'язок з «Деревом життя». Він також наводить відомості зі статті Лукомського «Волинська старина» (1913) про те, що мечеть у містечку Старокостянтинів була переоблена в синагогу і т. д. Розбираючи існуючі публікації, вчений перелічує синагоги починаючи зі статті його вчителя Г. Павлуцького «Старовинні дерев'яні синагоги в Малоросії» (1910) з фундаментального багатотомника «Історії російського мистецтва», а також іншого відомого етнографа і мистецтвознавця А. Прусевича. Він згадує про єврейський музей у Львові, відкритий за ініціативою М. Гольдштейна, і єврейський музей М. Берзона у Варшаві, який розпочав роботу в 1910 р. У великій бібліотеці Щербаківського, що налічувала 1600 одиниць, зберігалося багато видань з єврейської історії, культури та мистецтва. Серед них монографії

Е. Гехта «Нарис історії єврейського народу від укладення Біблії до наших часів» (1866), М. Бараца «Біблійно-агадичні паралелі до літописних оповідей про Володимира Святого» (1908), 1-й том «Історії єврейського народу» (1914), монографія М. Лаврського «Мистецтво і євреї» (1915) та ін. [4].

У документах архіву зберігаються два цінних рукописи, що стосуються методології його досліджень єврейських пам'яток. На жаль, вони не датовані, але, судячи з усього, відносяться до 1920-х рр., можливо навіть до останнього періоду життя вченого, коли він вже набув значний досвід у цій галузі. Одна з них — це згаданий у статті О. Франко матеріал «Синагоги і єврейське мистецтво», присвячений дослідженню типології синагогальних будівель та їх ідентичності, принципам опису та аналізу. Автор наводить два переліки опису єврейських культових споруд, які практично дублюють і доповнюють один одного. До першого він відносить «Старі синагоги і молитовні будинки» [3, с. 1], при описі яких визначає наступні позиції анкети:

Назва споруди.

Матеріал основний (дерево, цегла, камінь), форма кладки.

Додаткові матеріали — коли частини побудовані з додаткових матеріалів.

Конструкції: чи є колони, склепіння, арки, як влаштований стелю. Чи верхній поверх.

Як влаштовано відділення для жінок, кагальні камери і т. д.

Чи є зовні кутові вежі, ганок, декоративні аркади, калонади, аттики.

Покриття (дах і покрівля. — *Є. К.*), *його конструкція, форма.*

Вікна, двері та їх форма.

Ліплення або розпис стелі та стін (сюжети (в іншому Спису «знаки зодіаку, архітектурні мотиви, звірі». — *Є. К.*), *характер напису).*

Урень-койдеш. Матеріал, число ярусів, характер різьблення, завіса.

Біма: характер колонок, куполу, грат.

Чи є старовинне начиння: світильники, ханукальні лампади, корони для Тор, указки, крісло для обрізання, завіси шиті і т. д.

Написи про будівництво молитовного будинку, підписи на начиннях з іменами жертводавців і майстрів, які їх робили.

Кладовище, зображення на пам'ятках, написи на пам'ятках видатних і місцевих діячів[13].

Обміри, плани, розрізи поздовжні і поперечні.

Час заповнення.

У другому списку «Синагоги, талмудтори» він вказує на талмуд-тори[14], а в самому переліку, до слова, більш скороченому, ніж перший, вчений виділяє окремою позицією «чи є цехові синагоги» [3, с. 2]. Ймовірно, що він мав на увазі не інші божниці, а окремі відділення у Великих або Старих синагогах, де з кінця XVIII—XIX ст. стали влаштовувати малі молитовні кімнати, в яких збиралися представники різних професійних шарів: шойхети (різники), *кравці*, *меламеди* (вчителі), члени *хевра кадіша* (похоронного братства) та ін. На Подолії і Волині було багато подібних прикладів, таких як в Острозі, Шепетівці або Шаргороді [21, с. 420].

Ще більш ґрунтовно досліджує вчений *мацеви* — єврейські надгробки, якими захопився ще у воєнні роки. В архіві зберігся надзвичайно цікавий і досить великий за обсягом матеріал на восьми сторінках, який називається «*Уривки з праці «Єврейські надгробки»*» [3]. На початку він наводить план цього дослідження, який включає в себе наступні розділи (слідом за авторським текстом):

Вступ: значення надгробків для старого мистецтва.

Форма (пропорції, верх, задня сторона, схожість з іншими).

Орнамент:

a) загальна композиція: 1) без орнамента напис; 2) напис в картуші; 3) кольонкі і фронтон.

b) звірі (архаїчність, парні звірі, зв'язок з виходним листом книжок, книгами ренессанса і взагалі книгами, геральдичність, архаїчність трактовки): 1) лев; 2) птах; 3) олень; 4) гріфон; 5) інші звірі (єдинорог, бій його з левом).

c) свічники (романські [пересікані])

d) руки

e) інші (розетки...)

f) рослини — [більш нові], вазон і корзина

---

[13] Вочевидь, що вчений хотів представити художню спадщину містечка в цілому, можливо простежити взаємовплив сюжетів.

[14] Талмуд-тора — єврейський релігійний навчальний заклад, який часто розміщувався у божниці, а також поєднував у собі функції молитовні та навчального закладу.

g) складні (природні і штучні об'єднання) символічне значення орнаменту (коліна народу єврейського, сан, написи і т. д.)

Хронологія.

Спосіб трактовки: 1) шерстки; 2) пір'я; 3) голови й шиї; 4) хвости;

(пересікоємість ліній — романська деталь)

Далі дається дуже детальний розбір скульптурної типології, особливо іконографії зображень, а також аналізується їх стилістика і професійний рівень виконання. До цієї роботи Щербаківський виконує прориси характерних деталей в різних надгробках, замальовує різні за трактуванням портали, колонки, всілякі обрамлення, детальні малюнки переплетіння *менор* (семисвічників — від світильника в Єрусалимському Храмі) та свічників, птахів, а також типологію вазонів і розеток. Він нумерує свої малюнки і подає близько сотні схематичних начерків мацев, посилаючись на них у зазначених рукописних матеріалах. Безумовно, ця робота потребує ретельного вивчення і окремої публікації разом з ілюстративним рядом.

Слід закцентувати увагу на кількох спостереженнях вченого. Вивчаючи надгробки на Прикарпатті, Буковині та в Галичині, він вказує на низку зразків, що є прикладами скульптурного, а не горельєфного різьблення, підкреслює незвичайність аматорських прийомів, які використовували майстри-різьбярі, що поєднували реалістичну і умовну манеру. Досвідчені очі науковця відразу розпізнали професійну руку майстра, а також посередню різьбу, де автор «*копіюючи щось, не зрозумів оригіналу, і передав якісь мотиви, в яких сам погано розбирався*..., і далі, після ретельного аналізу сюжетів: «*Не всі надгробки одинакової художньої вартости, єсть в'ялі беспомощні композиції ремесничої роботи, особливо серед нових надгробків. Але більшість старих композицій зберегла в собі гарні традиції великого стилю, свідчить про розуміннє декоративних прийомів, про розуміння сили й краси лінії, краси гри світо-тіні і дає цілий ряд інтересних декоративних прийомів* <...>».

В інших місцях він виокремлює типологію розеток у різьбленні надгробків, підрозділяючи їх на розетки «двох сортів»: 1) чисто геометричні, в основу яких покладені вписані в коло шестерні розетки, що розвиваються тим же шляхом далі; 2) вінок з листя, часом дуже витримано стилізований. Він підкреслює, що іноді зустрічаються розетки із зображенями «шести «баранячих рогів»» в центрі, а також те, що сама верхня частина надгробків іноді видозмінювалася, згідно з формою розетки, і зорово полегшувала її [3, с. 161]. Вчений намагається розібрати і символіку кипариса, посилаючись на думку відомого історика античності і археолога М. Ростовцева про поховальне значення цього символу в надгробках євреїв, вірмен і татар [3, с. 192].

Примітно, що своїх студентів він також заражає цим інтересом. Так, деякі його учениці, пізніше відомі дослідниці Євгенія Спаська, Марія Новицька і Марія Вязьмітіна, ймовірно, не без його участі, захоплюються єврейською старовиною. Є. Спаська у своєму листі з Криму з натхненням пише про караїмські кенаси, музей та бібліотеку в Євпаторії [13, с. 692], а обидві інші роблять докладне дослідження і спільну доповідь про єврейське окописько в Борисполі на Київщині (1924) [8], яке потім було знищено. В останньому матеріалі, який вимагає окремого вивчення, дається типологія надгробних пам'яток і орнаментального різьблення, наводяться малюнки олівцем надгробків та естампажі їх декору. У подорожі, організовані під керівництвом Д. Щербаківського, їздив на початку 1920-х рр. і Микола Васильович Валукінській (1886—1950), випускник Київського художнього училища, згодом відомий археолог, етнограф і художник. Серед численних замальовок культових і житлових сільських будівель він також фіксує об'єкти єврейської культури — надгробок єврейського кладовища з Браїлова і синагогу в Козятині.

22 лютого ВУАК видав йому відкритого листа, згідно з яким вченому доручалося «*розшукувати, реєструвати, обміряти, зарисовувати, фотографувати й естампувати пам'ятки старовини в районі його дослідів і збирати їх для Музею*» [17, с. 8, 8 зв.]. У тексті було звернення до всіх держустанов, партійних та громадських організацій й цивільного населення всіляко сприяти йому в цій справі. Подібне посвідчення про відрядження від ВУАКу з проханням про сприяння до всіх інстанціях на місцях було видано Щербаківському та його асистенту М. Гвоздецькому 23 липня, і вже наступного дня дослідники виїхали на «екскурсію», як тоді називали наукові експедиції.

В особистому фонді вченого в Інституті археології зберігся щоденник експедиції того часу [9], який в 1999 р. був опублікований волинським дослідником Віктором Луцем [37]. На титульному аркуші щоден-

ника зазначено період з 24 липня по 10 вересня 1926 р. Судячи з послідовності щоденникових записів, маршрут поїздки включав такі основні пункти подорожі: Могилів-Подільський — Озаринці — Яришів — Кукавка — Шепетівка — Славута — Ганнопіль — Рівки — Малий Скнит — Миньківці — Дяків — Старокостянтинів — Корниця — Ізяслав, а також десятки попутних сіл і містечок, які траплялися по ходу (іл. 10). В інших документах Щербаківський наводить загальний список з 50-ти досліджених ним містечок: 12 в Могилевському і 32 в Шепетівському округах, а також шість на Волині. Ми наведемо вибірки з цього щоденника, що відносяться до вивчення єврейських пам'яток, водночас простежуючи маршрут пересування експедиції. Оригінальні записи наведені в мінімальній редакції.

Екскурсія на Поділля й Волинь

24 липня — 10 вересня 1926 р. Щоденник Данила Щербаківського

24 липня. *Зробивши потрібні закупки альбомів, паперу, пластівок фотографічних, приладів для обмірів, виїхав я вечером з Київа на Могилів-Подільський з Михайлом Пантелеймоновичем Гвоздецьким, студентом другого курсу архітектурного факультету, якого я взяв для обмірів й замальовок.*

26 липня. *... Могилів. На старому єврейському кладовищу, з якого у мене зроблено декілька знімків ще 1917 року, я дав зробити декілька малюнків Гвоздецькому. За 5 приблизно годин він накреслив, але не закінчив три надгробки — робота повільна.*

27 липня. *Містечко Озаринці невелике захолустне. Перед невеличким пляцом стоїть «ратуша», як її називають, — будинок з кольонадою по фронту й широким в'їздом — типа «заїзда» й також приблизно структурою, лише по бокам не один ряд кімнат — номерів, як це буває звичайно в заїздах, а багато. В містечку багато підсінневих будинків з дерев'яними а іноді цегляними кольонками. Дерев'яних кольонок зарисовано 15 типів, незважаючи на їх загальну простоту. Іноді в них з чола робиться прибудова з одного боку й підсіння тогді займає лише половину, або 3/5 фронта. Будинки покриті черепицею. Синагога з кольонадою цегляна* (іл. 11)*; кольони масивні; збудована 621 року (1860? року). Дата написана вгорі над урен-койдешом* (арон кодеш. — *Є. К.*)*, як звичайно шифрована — в данному разі в фразі «коли прийде Месія»:* (іл. 12).



Іл. 10. Маршрут експедиції Щербаківського по Поділлю та Волині в 1926 р. (Основні населені пункти). Схема Є. Котляра

Стеля синагоги з восьмигранним куполом. В центрі купола навколо гака, що тримає панікаділо, намальовано чотири зайці — що можливо символізують біг часу[15]. *На моє запитання у старих євреїв, що показували мені синагогу, про значення ціх зайців й інших виображень, вони казали лише що це — «так собі», очевидно ними забута символіка єврейська стара, вони могли лише відповісти, що знакі зодиака це — місяці*[16]. *Далі на 8 гранях купола такі виображення:* (іл. 13, 13 а)

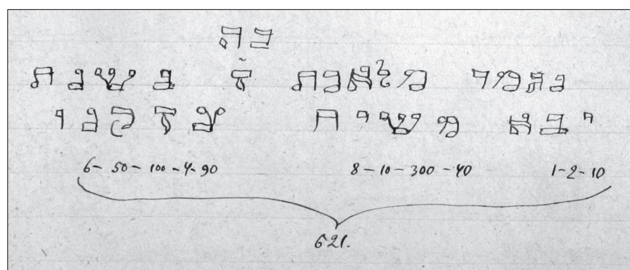
Взагалі, маємо в розписі цій типові для розписі стелі синагоги знаки зодіака з добавкою квітів й ще декількох виображень — левіафана й інших.

[15] У куполі яришівської синагоги (сер. XVIII ст.) було зображено три зайці, але це був не єдиний мотив, який вінчав купольний розпис синагог; розповсюджувалися й інші мотиви.

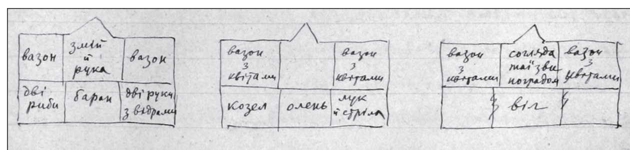
[16] Знаки Зодіаку відповідали місяцям єврейського календаря, який був космологічним усобленням єврейської картини світу.

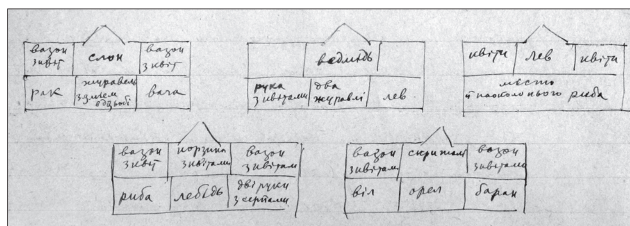


Іл. 11. Синагога в Озаринцях. Фото 1926 р. (НАІА. — Ф. 9. Д. 40. — С. 15 (10))



Іл. 12. Інскрипція над арон кодешем синагоги в Озаринцях. Малюнок зі щоденника Д. Щербаківського. 1926 (НАІА. — Ф. 9. — С. 80 а. — С. 9)





Іл. 13, 13а. Схема розпису купола синагоги в Озаринцях. Малюнок зі щоденника Д. Щербаківського. 1926 р. (НАІА. — Ф. 9. — С. 80а. — С. 9, 10)

Цікаво одмітити, що журавлі й журавель з змієм в дзьобі — ті сюжети, що їх Широцький приводить як зразки розписі української хати. Горизонтальна частина стелі, на яку спирається купол розписана квітами в пасочки безконечником, а в чотирьох кутах стелі намальовані музичні інструменти: 1) контрабас й 2 труби; 2) 3 ліри, 2 труби, скрипка, дві тарілки; 3) бубни, дві скрипки; 4) цимбали, труба, дві флейти. Манєра малювання вьялувата, видно невеликого майстра, інтересна заміна «дєви» — двома руками з відрами[17]. *Умед* (амуд. — Є. К.) *гарної різьби — гріфони, птахи, намальовані в ріжні фарби; чотири кольонки. Біма дерев'яна проста, але інтересна своїми перілами на східцях й лавочкою навколо — просто дотепной дуже витримано зробленими. Подібна різьба на східцях — перілах уренкойдеша 1860 р. Зроблені хори з ходом з середини синагоги. Окрім головної синагоги оглядали ще й невеличку школу, т. зв. «школу рабина» — в архітектурному відношенні нічого особливого не уявляє. Інтересний полотняний розмальований «умед» з написами, які допомогають розкрити деякі сімволи. Семисвічник — це той підсвічник, що був в ієрусалимському храмі. «К роботам, що відносяться до бога, будь кріпок, як лев, й біжи як олень». «Будь сміливий, як тигр, легкий, як орел й швидкий як олень»*[18]. *Біля свічки — два змії з висолопленими язиками. Цікаві ослончики й аналойчики, подібні тім, що змальовано їх в головній синагозі. Кладовище старе й нове вкупі єврейські «Мацейво»* (мацева. — Є. К.), *окрім звичайних форми стели, єсть дольменовідні XIX ст. й один старий в формі даху хатки. На дольменовидних чільній бік являє собою стелу з виображеннями й написами. Вони переважно XIX ст. Пішов я до майстра надгробків — Гольденберга, аби він з'ясував, чим він керується, коли робить на «мацейво» те, або инакше виображення, чи певними законами, чи традиціями, чи бажанням родичів*

---

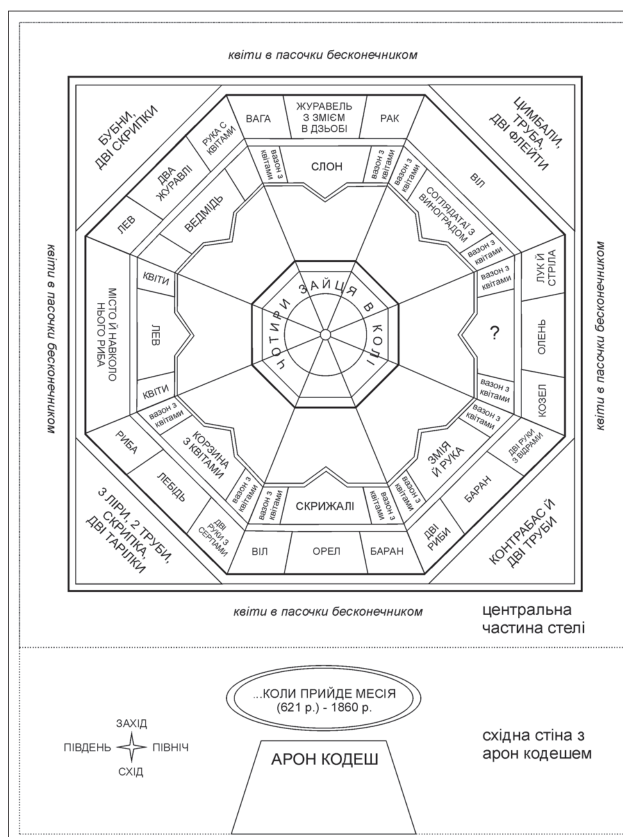
[17] На підставі матеріалів вченого автором публікації було зроблено реконструкцію програми розпису склепіння (іл. 14). Деяке уявлення про характер стінопису може дати фото розпису купола анонімної синагоги з колекції вченого. Судячи зі стилю розпису, це подільська синагога другої половини XVIII ст. У зеніті бані зображений двоголовий орел, що тримає в лапах зайців — середньовічних символів євреїв (таке ж зображення ми зустрічаємо у синагозі з м. Ходорів на Прикарпатті, розписаної у 1714 р.) [21, с. 109—111]. Видно, що склепіння багаторазово ремонтувалося, і дошки монтувалися абияк, не погодившись із початковим малюнком (див. збиті гірлянди і написи, відсутність голів і корону, яка з'їхала на праве крило!) (іл. 15).

[18] Відомий дидактичний вислів р. Єгуди бен Тейми із кодексу «Піркей Авот» («Повчання батьків»), який став одним з улюблених мотивів у розписах синагог.

покійного, чи власною фантазією. Майстер молодий й очевидно теж мало знає старі традиції. Всеж він сказав, що звичайно такі виображення роблять: 1) на могилі молодої дівчини — обрубане дерево, ялинку, вінок, птах; 2) на «мацейво» поважної жінки — подсвічник (бо хазяйка мусить запалювати подсвічник в суботу), 2 підсвічники, 2 птахи; 3) «мацейво» молодого чоловіка — орел, квітка, лев, 2 леви, олень, єдиноріг, герб [у тексті тут рисунок *маген-давиду* — шестикінцевої зірки. — *Є. К.*]; *4) подвійне мацейво, коли поховані чоловік й жінка, або скоро вмерли один по одному, або коли забито покійного; 5) дві руки благословляючи — на могилі «койен»* (коген (священик). — *Є. К.*) *— нащадків Аарона, що мали право благословляти в перехідні праздники; 6) на могилі племени «лейві»* (левіти. — *Є. К.*) *— прислужників — глечик, ще є «каце»* (ймовірно, призвіще «Кац» та його похідні варіанти. — *Є. К.*) *теж потомки Аарона й ізраїльтяне. Взаємовідносини поміж колінами він не міг мені докладно зясувати. За його словами символіка ця не являється необхідною, й часто роблять виображення відповідно розміру й форми камня.*

У цього Гольденберга я звернув увагу на порцелянову сільничку з гербом графським й велике люстро від землі до стелі й гарні меблі. Почав обережно розпитувати. Посуду порцелянового сказався цілий сервіз, весь з гербами Маркових з Кукавки (село Могилів-Подільського району. — *Є. К.*). *Сервіз цей, мебля й інші речі придбано, за словами хазяйки в Кукавці підчас «розпродажу» (?!) на початку революції. Такої меблі, посуду й інших речей, за її словами, багато є у Озаринецьких євреїв.*

30 липня. *Почав розшукувати по єврейських родинах старовинне срібло єврейське. Використав для цього Ісаака Вайнштока, молодого єврейчика, півінтелегента містечкового, який займався збиранням лікарських рослин й був один час завідувачем озаринецької бібліотеки. Він дуже зацікавився моїми дослідками й почав міні допомогати. Ті срібні речі, що мені доводилось бачити у євреїв переважно невеличкі чарочки, бокальчики, ложечки усі XIX століття і то переважно середини й другої половини, здибались також гадеси*[19]



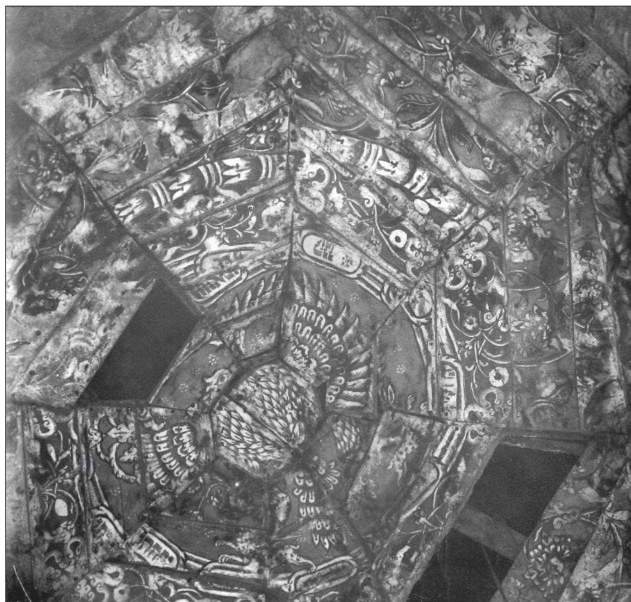
Іл. 14. Схема розміщення сюжетів розпису склепіння синагоги в Озаринцях (за малюнками та описом Д. Щербаківського). Реконструкція Є. Котляра. 2013 р.

й підсвічники. Найшлись тут і корони й «ціци»[20], *яких я не міг найти в синагозі* (іл. 16, 16 а, б). *Клейма такі:* (автор наводить малюнки клейм з датами виготовлення ритуального начиння. — *Є. К.*)

На мої запроси, де само роблять срібні ці речі, євреї спочатку говорили, що майстром в м. Городку був Гольдшмид Шимон Бер, й показували його роботи — дві ложечки срібні золочені з гравированими квітами на звороті, але клейма у них сказались московські. Можливо, що він гравірував візерунки на чистих ложечках під єврейський смак. Але з'ясувати не пощастило, чи давали вони покривати орнаментом чисті ложечки (скоріше, що не давали). Орнамент — квіточки. З'ясувати можна буде лише, порівнявши орнамент ціх ложечок з орнаментом ложечок й інших предметів, що перебувають на території Росії. Сторож синагогальний запевняв, що корона великої синагоги робилась в Хмільнику, таким робом, можливо

[19] Годес — прилад для кадіння пахощів, який використовують для символічного відділення суботи від початку буднів.

[20] «Ціци» (?) — можливо, тази (*торашилди*) — декоративні щитки з металу, які підвішували на ланцюгах до Сувію Тори.



Іл. 15. Розпис купола анонімної синагоги. Поділля. Друга половина XVIII ст. (НАІА. — Ф. 9. — С. 73. — Од. зб. 26)

можна буде топографічно датувати одно з клейм (№ 5). Розшукуючи срібло, наткнулись на цікавого 72 років старого єврея, що колись робив надгробки. Ніяких візерунків нагробкових у нього не залишилось, але оказалось три витинанки[21] *з паперу в єврейському стилі, які я й забрав* (іл. 17—19). *Їх він робив сам і охоче дав нам, коли довідався, що вони підуть до музею. Призвіще його Мендель*[22]. *Інтересно, що коли ми прийшли до нього, то він був сам й писав листа до жінки старої, яка поїхала на весілля, писав про те, що він один й що у нього хата на п'ять кімнат і що він щасливий.*

31 липня. *Продовжував фотографувати містечкові будівлі, синагогу, ратушу. Апарат зіпсувався, щілевий шторний затвор погано працює й спиняється на половині. Довелось купити в Могилеві платівок 9 х 12 й попросити місцевого вчителя Івана Федоровича Цуцмана зробити знімки кріпости...*

1 серпня. *Залишив Гвоздецького продовжувати обміри Озаринецької кріпості, а сам поїхав по селам, взявши з собою молодого Вайнштока для того, щоб краще мати доступ до єврейської старовини...*

В м. Яришеві панська садиба й будинок залишились цілі зараз там міститься райвиконком. Містечко старе й інтересне, багато підсінньових будинків з дерев'яними й камінними кольонками. Інтересні керамічні орнаменти плити в нижній частині одного будинку старого з ганком ампірним. Єсть двохповерхові будинки над річкою з галерейками на колонках. Синагога прекрасна дерев'яна початку XVII ст. з барочним дахом й дуже інтересним портиком, над яким галерейка крита. Вхідні двері синагоги з українськими зрізами. Вся синагога зверху донизу покрита прекрасною розписью — в горі на стелі знаки зодіака й інші виображення, а стіни покриті квітчастим плетеним орнаментом певного пензля, але трохи крикливих фарб. Розпис розбита на окремі площи з картушами, в яких написи, коли саме розмальована та або инакша частина. Дати від 1744 до 1780 рр. З написів відно, як каже равін, що євреї давали гроші окремо на розпись тої або інакшої частини синагоги. Я взяв три латунні рефлектори від ліхтарів до музею. Коли я брав ці рефлектори, а також фотографував синагогу й равина, його довго мучили сумніви, чи не на глум і посміх це все робиться, й тут багато допоміг своїм впливом Вайншток. Равін показав мені ще дві школи, з них інтересна та, що ближче до головної синагоги. Равін старий, по російські майже не говорить і все хотів вступити зо мною в історичний діспут з приводу деяких фактів, які на його думку, християнськкі історики неправдиво передають. Синагога Яришівська потрібує спеціального досліду, обмірів й зарисовок в фарбах. Я зробив декілька знімків синагоги великої зовні, менойри, школи поруч з синагогою, типові будинки містечкові, а також статую мадонни висічену з каменю місцевого виробництва біля костела грубої роботи, явище аналогічне з статуєю святої, що в каплиці на православному кладовищі в Озаринцях, і як кажуть подекуди і в наших селах. На кладовищі єврейському я зняв нагроби 5525, 5541 (з зайцями) й 5546 років. Найстарша дата на над-

[21] Витинанка, або вирізка в єврейській традиції іменується як рейзеле. Це техніка для виготовлення декоративних серветок, оберегів, а також мізрахів — декоративних східників — панно для східної стіни будинку або синагоги, які вказували напрямок Єрусалима, куди слід було підносити молитви.

[22] Дві з них зараз знаходяться у фондах Національного художнього музею України, а ще одна — у Російському етнографічному музеї, куди вона потрапила у 1938 р. з Державного українського музею для участі у виставці «Євреї у царській Росії та у СРСР» [38, с. 21—27].

гробках 5481 (1721 р.). Євреї кажуть, що в м. <u>Оринині</u> єсть теж стара синагога, розмальована так само як і в Яришеві...

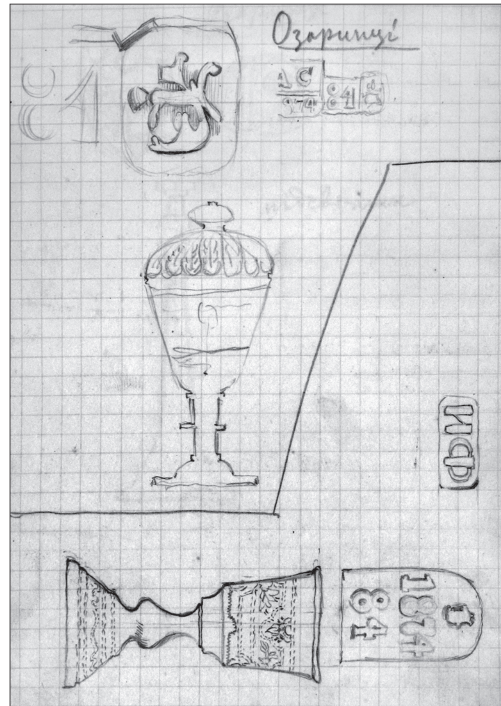
Друга записна книжка (початок — 10 серпня) [10].

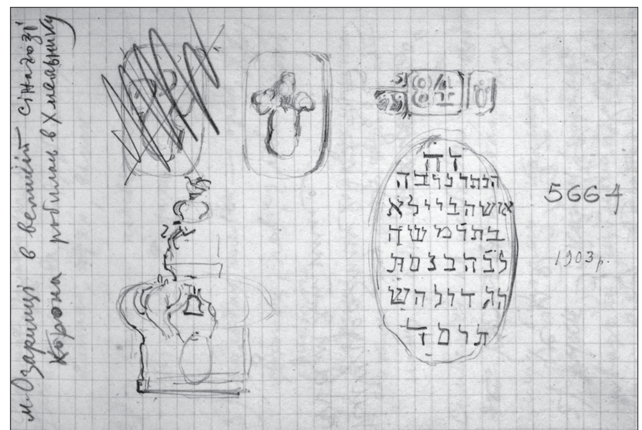
10 серпня. *Шепетівка, досить велике містечко з дуже скученими єврейськими будинками під черепицею сплош. Під черепицею значна частина й заводських построек й построек службовців. Завод зберігся й функціонує зараз. В місті 7 синагог — камінні. З них дві мають барочні фронтони з обох боків. В головній синагозі на фронтонах декоративні поливні глечики невеликі, а з півдня також два скульптурні леви на даху глиняні (?). Всередині дві менойри* (великі ханукальні менори. — *Є. К.*) *прекрасні литі з міді недавно (років 30) батьком ключаря, але по старим традиціям. Цей ключар каже, що цей ж такі роботи єсть менойри у Славуті й була у Заславлі, але останню під час війни забрали москалі. Два єврейських кладовища — на старому не був, бо за словами цього ж еврея там вже нема надгробків. Нове велике й на ньому чимало старих надгробків. Найбільш улюблений мотив — розводи, але єсть і леви парні, підсвічники, птахи й інше. На двох старих здибались крилаті дракони з левами й птахами будують також з цілого каменю з оливом ззаду як на цьому малюнкові. Багато дерев'яних з дерев'яними надгробками, але без орнаментики лише з написами вглиб.*

Будинки в містечку досить хаотичної архітектури, дахів двоскатних. В багатьох стільки бічних прибудов, що трудно розібратись в загальній архітектурі. Збереглись повсюди деталі старі — різьба на балкончиках й піддашшях.

Славута резиденція одного з найбільших магнатів українсько-польських. Приїхав вечором й зараз же пішов на містечко — цікаве з великими будинками часто двоповерховими, інтересними торговими рядами підковою. Містечко погоріло.

Славута. Два єврейських кладовища. Невдалий час — як раз був поминальний день й багато євреєм голосили, особливо на новому кладовищу. Надгробки дерев'яні й камінні. Дерев'яні, як звичайно, лише з написами врізаними вглиб іноді розетка шестилопастна трапиться. Камінні досить різноманітні. Одмітив більш 30 типів. Семисвічники й п'ятисвічники трапляються того ж типу, який здибався мені в Румунії й Галичині. Найчас-



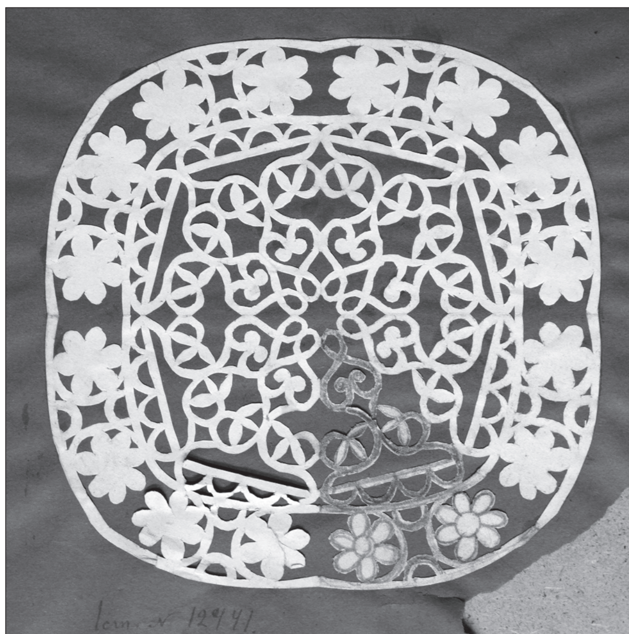




Іл. 16, 16а, 16б. Листи записної книжки з малюнками, текстами і датами, знятими з предметів ритуальної юдаїки з Озаринців, 1926 р. (НАІА. — Ф. 9. Д. 81)



Іл. 17. Майстер Мендель. Кімпецетл (оберіг над дитячою колискою). Озаринці, Поділля. 1874 р. Папір, рейзеле, чорнило. 16 х 22. Надійшов до ВІМШ в 1926 р. від Д. Щербаківського після експедиції на Волинь і Поділля. НХМУ. Гр-3054



Іл. 18. Майстер Мендель. Святкова серветка. Озаринці, Поділля. Друга половина XIX — початок XIX ст. Папір, рейзеле. 15,7 х 15,7. Надійшов до ВІМШ в 1926 р. від Д. Щербаківського після експедиції на Волинь і Поділля. НХМУ. Гр-3055

тіше розводи того ж типу, що й у Шепетівці. Багато парних левів. Леви трактовки різноманітної. Єсть з цікаво ритмічно трактованою гривою; єсть пізні реалістичні. Єсть олені парні, єдинороги парні, боротьба лева з єдинорогом, птахи дзьобають, птахи з гілками в дзьобі.

Славута. ...Містечко інтересне: в центрі підковою ратуша, навколо чотирикутних хат багато двоповерхових з мезонінами, а також збаночками. В великій синагозі englachter — панікадило, подражаніє звичайним панікадилам, в чотири ряди по 8 кронштейнів в кожному. В верхньому збереглось лише 2. Всі вони завершуються ажурними щитками вгорі більш старого типу, внизу пізнішого XIX ст. В нижньому ряді поміж кронштейнами ввернуті в шість пелюсток. Меж трьома верхніми рядами — пояски ажурні широкі, середні гранчасті. Внизу яблуко ажурне з таким же придатком. Над верхнім рядом пташки. Зроблена вона мабуть в 2-й половині XIX ст.

Менойра великої синагоги того ж майстра, що й у Шепетівці (в 607 р. єврейської ери) [т. зв. «мале числення», без «тисяч», — мається на увазі 5607 / 1846] *лита з латуні. В основі її трьохкутник ажурний, що з його кутів виглядають пів постаті лева, бика й орла. Вище ажурне коло з пташками на ньому. Ще вище самий підсвічник з 9 свічок. До масивного поршня з двох боків прикріплені по 4 кронштейни складної цільної композиції — в одній площі 3 нижніх уявляють собою руку, що тримає рослини, кінця яких стилізовані в голові грифів, у двох середніх вони з крилами. Кожна частина завершується розеткою-підставкою під ліхтар (зараз електрика). Внизу 4 леви на площадці з ажурним бар'єром під яким вісюльки. Два леви під кронштейнами повернуті до стержня, а два других повернені од нього. Один держить теж кронштейн на стилізованою як і дві перші. Він завершується одною свічкою й картушем з написом про те, що менойра зроблена в Шепетівці майстром Довбером. Картуш в ажурній орнаментиці з левами. Під ним теж картуш пустий (може теж був напив). Четвертий лев теж тримає картуш з написом про те, що зроблено в Шепетівці* (іл. 20).

Умед ще з дерев'яної старої синагоги з грудами потрійних колонок, різьбою й грифонами вгорі крилатими. В ньому 2 пергамента з малюнками (схід?), причому нижній уявляє семисвічник, зроблений плетінкою, не тільки свічки, але й складна розетка внизу, ніби взята цілком з старого рукопису — тип плетеної заставки або кінцівки.

Третя записна книжка (початок — 24 серпня) [11].

Корниця. Маленьке містечко з дуже цікавою камінною ратушою, на якій чогось литовське. Вона двічі перебудовувалась яшо XVIII ст. Синагога по

заяві євреїв збудована Сангушком ще раніше, але вона пізніша ніж ратуша, але дуже цікава ампірна з рядом півциркульних вікон. Сама вона базілічна. В середині також півціркульні вікна зполучають середню частину з бабинцем з обох боків. Стіни її розписані квітами по трафарету. Дуже цікавий підбір мідних englachter чотирьох різних типів невеличких висячих й шости маленьких прибитих до стіни. Біма має грати в решетку. Урен-койдеша покривало (парохет — синагогальна завіса. — Є. К.) *має оксамитне червоне з синею оточкою з витими колонками й левами.*

Ізяслав. Синагога новоміська, з двома рельєфними левами на фронтоні, початку XIX ст. (іл. 21) *Розмальована менора ніби славутська але так саме як в Шепетивці.*

Синагога стара згоріла 1924 р. <...>. Стіни складено з каменю, а не з цегли. Кладка така ж, йде до самого карнизу, який зроблено з цегли. Вікна укорочено майже на 1/3. В передній та задній стіні круглі вікна вгорі між великими вікнами. Урен-койдеш має з цегли й глини украшення — 4 пілястри з <капителями>, під ними два леви (голови назад), що підтримують великого двохголового орла, шеї якого в вінках внизу під кольонками в чотирьох <...> гірлянди.

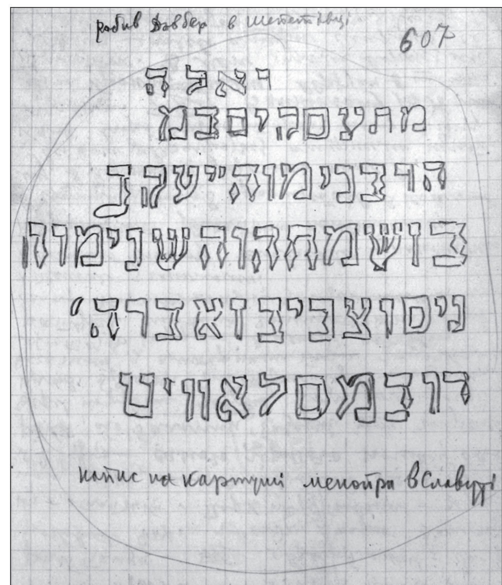
Там фронтон прибудований пізніше. <...>.

Остання дата в першому щоденнику — 4 серпня, коли Щербаківський поїхав до Києва лагодити несправний фотоапарат, а його підопічний М. Гвоздецький поїхав до Славути, чекати там свого керівника для продовження експедиції [9, с. 33—34]. Подальші записи поїздки, як випливає з викладеного, наводяться в двох окремих записних книжках, які датуються, відповідно, 10 і 24 серпня. Ймовірно, остання частина записів не збереглася, і ми тільки можемо в цілому реконструювати фінальну частину маршруту, виходячи з логіки пересувань і зазначених автором містечок....

Матеріали цієї експедиції Щербаківський збирав і обробляв дуже ретельно. Вивчаючи цю частину його архіву в 2003—2008 рр., коли від випадку до випадку навідувався в Київ, я анітрохи не сумнівався, що автор готував їх для публікації, яку так не встиг зробити. На це вказував і виявлений в його рукопису текст про пам'ятки мистецтва на Правобережжі, що включав і розділ, присвячений єврейському мистецтву [18]. Тоді ж я загорівся ідеєю продовжити й завершити його справу через більш ніж 80 років після його загибелі. Лише через кілька років, вже працюючи в самій бібліотеці Інституту археології, я виявив, що ці матеріали все ж таки були опубліковані автором за життя [49]. Просто єврейському мистецтву в надрукованому звіті вченого відводився окремий розділ, а сама назва стат-



Іл. 19. Майстер Мендель. Мізрах («східник»). Озаринці, Поділля. XIX ст. Папір, рейзеле, чорнило. Російський етнографічний музей. — СПб. — РФ. 6413-7, 35,5 х 43,5. Надійшов до ВІМШ в 1926 р. від Д. Щербаківського після експедиції на Волинь і Поділля



Іл. 20. *Лист з записної книжки з текстом на картуші ханукальної менори у Славуті, зробленої майстром Довбером в Шепетівці в 5607/1846 р. 1926 р.* (НАІА. — Ф. 9. — С. 81)



Іл. 21. Ізяслав. Синагога на новому місці. Вид на головний фасад. Фото 1926 р. (НАІА. — Ф. 9. — С. 44. — Од. зб. 7)

ті прямо не говорило про це. Мова автора, його узагальнений і водночас конкретний погляд на єврейське мистецтво і спадщину України вразили мене. Враховуючи раритетність цієї публікації, я наводжу нижче цей текст. Автор також поміщає наприкінці список з 120 світлин пам'яток єврейського мистецтва, які були зроблені ним під час подорожі. Ці знімки в тій чи іншій повноті збереглися в його архіві і чекають на більш розгорнуту публікацію. Крім щоденникових записів і чернеток статті, яка багато разів «нещадно» редагувалася автором, Щербаківський переписує і начисто править самий фінальний рукопис до публікації.

Отже, підсумковий звіт Данила Щербаківського про цю поїздку вийшов у 1927 році в спеціальному виданні ВУАКу «Коротке звідомлення Всеукраїнського археологічного комітету за 1926 рік». У передмові, що описує діяльність художнього відділу ВУАКу його голова, академік Олексій Новицький писав, що це був перший рік, коли відділ отримав фінансування на проведення досліджень шляхом екскурсій, тобто експедицій. Щербаківський проводив дослідження у Подолії (Могилівщина) і на Волині (Шепетівщині) [39, с. 175]. Серед його завдань було вивчення панських садиб, містечкового будівництва і мистецтва в цілому. Спочатку передбачалося працювати т. зв. стаціонарним методом, але у ході досліджень з деяких обставин, перш за все, через поганий (дослівно «жахливий») стан пам'яток мистецтва, довелося перейти на метод об'їзду територій. У його завдання також входило налагодити тісний зв'язок з місцевими робітниками і залучити їх до справи вивчення пам'яток та їх охорони. Кінцевою метою такої пропаганди і популяризації пам'яток мистецтва було створення краєзнавчого товариства в Могильові і організація музею в Заславлі (Ізяславі), а в плані наукової роботи — обміри та фотофіксація збережених пам'яток старовини, а також вивчення та збір стародавніх археологічних пам'яток неоліту, трипільської та римської культур. Знову зазначимо, що через загальну назву статті «Пам'ятки мистецтва на Правобережжі», вона не стала широко відомою в науковому середовищі дослідників єврейського мистецтва.

На початку цієї статті, окреслюючи мету і завдання своєї експедиції, вчений писав: «*Мета моєї екскурсії 1926 р. — дослідження містечкового будівництва (детальні обміри, кресленики, замальовки, фотознімки), а також дослідження пам'яток єврейського мистецтва, що як відомо, що як відимо, тісно та нерозривно зв'язане з містечком*» [49, с. 191]. Щербаківський свідчить про страшний стан містечок, знищення в багатьох містечках пам'яток стародавнього будівництва, повсюдний розбір їх «на матеріал» при потуранні влади і без контролю з боку охоронних органів. Це унеможливило обміри більшої частини пам'яток, які вчений тільки фіксував на фотопластинки, а його колега в малюнках. Багато видатних пам'яток Щербаківський брав на облік, а також робив зусилля, щоб зупинити знищення старовинної архітектури. Можна тільки уявити наскільки гнітючу картину застав дослідник через кілька років після закінчення кровопролитної громадянської війни і поневірянь Першої світової, які розвалили всю матеріальну середу цього краю.

Він вказує, що під час екскурсії було зроблено 36 креслень (ймовірно, обмірних), 102 замальовки архітектурних деталей і 294 світлини [49, с. 191—192]. Причому, тільки єврейська частина фотоколекції, що відноситься до «єврейського мистецтва» становила 120 одиниць, не кажучи про числені світлини житлових єврейських будинків і заїздів, які були вказані в якості зібраного матеріалу до першої, загальної частини статті. Таким чином, більше половини всіх експедиційних фотографій становила «єврейська колекція». Це говорить багато чого про наукову докладність досліджуваного матеріалу, про-

фесійну широту зору вченого і в цілому про «питому вагу» єврейської художньої спадщини в скарбниці української провінції. Отже, знову повернемося до тексту розповіді і наведемо два його розділу, що стосуються забудови містечок (наводяться вибірки з розділу) [49, с. 192—195] і єврейського мистецтва (публікується повністю, але без списку фотографій) [49, с. 204—206]. Ось який узагальнений портрет старим містечках, їх архітектурі, ринковим площам і особливо заїздам — типово єврейським заїжджим будинкам з їх характерною забудовою і виглядом дає вчений:

І. Місто та містечко

«Містечко, навіть найменше, різко відріжняється від села не стільки великістю своїх будівель, скільки формою їх та конструкцією, не кажучи вже за відмінність самого плану осель. Ця відмінність є виявом різниці вимог економічного життя містечка та села. Містечко зорієнтовано на торгівлю, село з його хатами та дворовими будинками на сільське господарство. Треба зазначити, що в той час, як хата українського селянина зберігає глибокі традиції та пережитки праслов'янськоє доби, усі різноманітні типи будівель навпаки яскраво відбивають на собі впливи власне Західної Європейської культури.

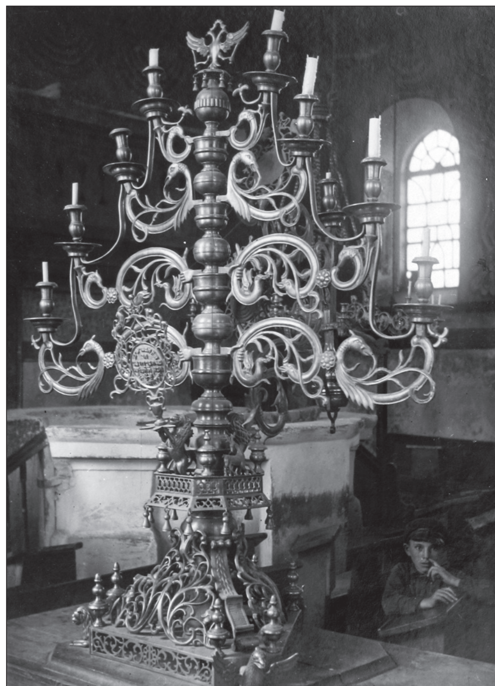
Головні типи містечкових будівель на Правобережжі — ратуша, торгові ряди, окремі лавки, заїзди, житлові будинки, промислові будівлі, а потім, звичайно, культові — костьоли, синагоги, церкви, каплиці, нарешті, іноді фортеця, що має захищати все містечко. В центрі містечка, як і в Західній Європі, чотирикутна велика площа з великою простокутною будівлею торгових рядів і ратуша, а навколо площі тісне каре з будинків, що чільними вузькими боками повернені до площі. Ратуш збереглося порівнюючи мало. З тих, що мені здибалися, цікава двічі, на жаль, перебудована ратуша в Корниці, що її збудував, як кажуть, Стах Сангушка[23]. Центральна її частина має форму широкої круглої башти з сьома нишами в середині та чотирма вікнами вгорі; башту покрито півсферичною банею з флюгером на зразок за литовської погоні. Ратуші в Могилеві та Заславі [Ізяславі. — *Є. К.] — невеличкі двохповерхові будови з бароковими фронтонами. Ці три ратуші збудовано в XVIII ст. В Озаринцях ратушу збудовано за типом заїзду, за таким самим планом, — з широким проїздом через всю будову з тою ріжницею, що проїзд не з вузького, а з широкого боку. Цей широкий бік, яким ратуша повернена до площі, має підсоння на шести товстих колонах цегляних, аналогічних до тих, що є в багатьох хатах у центрі містечка та в місцевій синагозі. Іноді ратушу сполучено в одно ціле з торговими рядами, й тоді вона посідає чільне й показ ніше в них місце (Заслав). Ратушні будинки в тому вигляді, як нині збереглися, не дають ясного уявлення про те, як саме їх використовували. В деяких містах ще й досі збереглися пережитки старих цехів: в Заславі, напр., ще на початку XX ст. шевці запивали визволення й досі мають скарбоньку й книгу вписову з записами 1725—1825 рр.*

Торгові ряди в багатьох містечках знищено в недавні часи. В Могилеві Подільському розібрано торгові ряди XVIII ст. з прекрасними кованого заліза дверима в лавках, знищено торгові ряди в Шепетівці; на половину зруйновано в Заславі ряди з широкою критою галереєю. В Славуті вони мають вигляд не прямокутника, а видовженої підкови. В рядах на всі сторони були в'їзди з міцними брамами, що замикалися та давали достатній захист.

Особливо характерні для українського містечка «заїзди», — своєрідні отелі для приїжджих, розраховані не лише на людей, але й на підводи з кіньми. Це великі подовгасті будівлі з широким проїздом наскрізь через увесь будинок; проїзд має дві брами, з яких чільна з фірткою. Обабіч цього проїзду симетрично розплановані кімнати — номери для приїжджих в кількості 8—12 з дверима в цей проїзд.

У крайній кімнаті з кухнею мешкає хазяїн. Далі йдуть попід стінами стійла для коней, а середню широку просторінь ставлять вози та екіпажі приїжджих. Все це вміщено під одною покрівлею. В такому заїзді, безпечному й захисному, могло одразу уміститися декілька десятків підвід к кіньми. Особливо багато таких заїздів у містечках, де відбу-

[23] Євстахій Еразм Сангушко (1768—1844), польський воєначальник, генерал-майор польської повстанської армії, яка підтримувала повстання Т. Костюшки, власник величезних маєтків на Волині.



Іл. 22. Велика ханукальна менора в новій синагозі м. Ізяслава. Фото 1926 р. (НАІА.— Ф.— 9.— С.44.— Од. зб. 63 (13))

ваються великі ярмарки, або в тих, що лежать на великих торгових трактах (м. Заслав). Заїзди, житлові будинки повернені до площі або вулиці, звичайно, коротким боком, в якому міститься і вхід. Це викликала потреба вмістити максимальну кількість окремих будинків на чотирикутнику, що виходить до головної площі, де б'ється головний пульс містечкового життя. Яскравим зразком надто великої скупченості будівель є ряд домів на центральній площі в м. Суділкові, де хати остільки притиснуті одна до одної, що мають вигляд розплесканих — з одними дверима й з одним лише иноді вікном (зн. № 130).

Заїзди, так і житлові будинки мають в деяких містечках підсоння з різьбленими дерев'яними колонами (Озаринці, Яришів, Корниця, Заслав), або з товстими цегляними (Озаринці, Яришів). В двохповерхових будівлях часто бувають галереї, або відкриті балкони з різьбленими поренчатами. З чільного боку роблять також часто льохи, вход до яких буває поруч з входом до будинку. В даху роблять мезоніни, иноді з балкончиками а ниші (Білгородка).

Перекриття, звичайно, бувають двосхильні, иноді чотири схильні, але з цікавими бароковими східчастими короткими схилами. Рідко трапляється зустріти звичайний чотирисхильний дах (Шепетівка, Корниця). В характері будівництва правобережного містечка яскраво видно впливи німецького міста: українське містечко імітує німецькі зразки, пристосовуючи їх до своїх потреб і, звичайно, зменшуючи їх розміри.

Щодо культових містечкових будівель, то треба зазначити, що на пейзажі правобережного містечка домінує звичайно величня сильветка католицького костела або кляштора; синагога міститься хоч і в центральній частині містечка, але все ж десь збоку, або в кутку; церква ховається, звичайно, серед селянських хаток».

ІІ. Єврейське мистецтво

Дослідження правобережного містечка неминуче викликає за собою також дослідження мистецтва євреїв — головного населення правобережного містечка. Потреба інтенсифікації цих дослідів викликається постійними пожежами, від яких містечка періодично вигорають, а надто лихоліттям останніх часів світової й громадянської війни, коли було знищено так багато старих єврейських осель. Праці дослідників єврейського мистецтва (взяти хоча б праці Бернштейна-Вішніцер, Берзона, Канделя, Лущкевича, Вержбицького, — навіть Павлуцького, Мокловського, Глогера, Бернштейна й т. і.) надто побіжно торкаються пам'яток Наддніпрянської України, тому конче потрібно перейти до детальніших студій над пам'ятками мистецтва Євреїв.

Найстарша з божниць району, що я оглянув підчас екскурсії 1926 р., це камінна божниця в Староконстантинові. Своїми бічними прибудовами вона нагадує божницю в Високому Мазовецькому на Підляссі, що її датують XVI століттям. Божниця в Заславі теж камінна (цегла починається лише з карнизу) з бароковим фасадом, на жаль, зіпсована пізнішими перебудовами; дотого р. 1924 всередині зовсім вигоріла. Камінну божницю в Коринці збудував кн. Сангушко; особливого характеру надають їй півциркульні вікна стіни, оздоблені всередині квітами за трафаретом. Божниця Озаринецька теж іншого типу, вона має криту галерею на два поверхи й своїми товстими колонами дуже нагадує ті галерейки, що їх бачимо в

місцевій ратуші й простих містечкових будинках. Інтересний її розпис: в центрі восьмикутної бані, наоколо гака, що на ньому висить люстра, виображено чотирьох зайців, що біжать один за одним (символізує біг часу?); на гранях бані намальовані 12 знаків зодіака, лев з однорогом, журавель із змієм, ведмідь, левіатан та інша символіка; в кутках стелі музичні інструменти. Умед гарної різьби з грифонами й птахами; і цікава також різьба на поренчатах біми й арон-койдеша. Побоювання виобразити людське обличчя примусило художника намалювати вивідачів без голов, а замісць діви — дві руки з відрами.

З дерев'яних божниць найцікавіша Яришівська Могилівської округи. Вона прекрасна своєю витриманою бароковою архітектурою з цікаво розробленим портиком і галерією; вхідні двері в ній українського типу. Ще цікавіший у ній розпис, яким покрито її баню, стелю, й стіни. У кількох написах в картушах на стінах зазначено, коли й на чиї кошти зроблено яку частину розпису. Обміри й копіювання розпису цієї божниці поставлено в першу чергу на досліди 1927 року.

З культових речей, що здибались в божницях, треба зазначити вироби з міді й мосяжу; мосяжні рефлектори для свічок з карбованим орнаментом в Яришеві, декілька невеличких, але цікавих люстр у Коринці, велика люстра в Славуті з чотирма рядами кронштейнів, оздоблених ажурними щитками й розетками. Цікава менойра в Славуті пізня — 1847 р., але велика й зроблена за традиційним стилем з головками грифонів, стилізованими рослинами й оригінальною підніжкою з литими фігурками лева, бика й орла. В картуші напис, що її робив майстер Довбер у Шепетівці. Цілком аналогічні менойри, такої самої роботи, є в Шепетівці й у Заславі (іл. 22, 23).

Срібні речі здибаються рідко — корони на тору, кубки з цікавими клеймами. Мешканці в Озаринцях робили вказівки на майстрів в м. Хмельнику й Городку (Гольдшміт Шимон Бер). Інтересні також «східники»: в умеді славутської божниці пергаміновий східник в формі семисвічника, стилізованого як плетінка на рукописній заставці або кінцівці XVI—XVII ст.

Великий інтерес являють собою єврейські надгробки. В містечках Поділля й Волині помітна



Іл. 23. Люстра в новій синагозі м. Ізяслава. Фото 1926 р. (НАІА. — Ф. 9. — С. 44. — Од. зб. 63 (14))

одноманітність і традиційність надгробка; Славута, Шепетівка, Заслав, Корниця, Ямполь, Білгородка, Озаринці, Могилів дають, звичайно, однакової форми сторчові камінні плити (рідко дерев'яні) в 1 — 1 ½ м заввишки; рідко здибаються надгробки в формі хаток, або саркофагів без бічних повздовжних стінок (Озаринці). Але поруч з цією одноманітністю форми помічається надзвичайно велика різноманітність орнаментики, починаючи з простих і шаблонових волют, благословляючих рук, свічників і кінчаючи більш менш складними композиціями з ординарних і парних левів, оленів, грифонів, птахів. Трактовка цих сюжетів буває часто виразна, сильна, повна експресії. Перводжерелом єврейського надгробку була мабуть ще стародавня єгипетська стела; візерунки — безумовно східні — своєю першоосновою відбили в собі яскраві сліди заходу, переважно стилю романського. Леви з хвостами, що закінчуються квіткою, птахи з квіткою в роті, грифони, олені в геральдичних позах своєю рухливістю й трактовкою нагадують саме романську пласкорізьбу: ці біблійні леви, олені, птахи розмовляють мовою художніх форм романського стилю».

У доданому до статті переліку світлин, зроблених під час подорожі, були вказані синагоги і синагогальне начиння в Яришеві, Заславі (Ізяславі, синагоги на т. зв. Новому і Старому місці), Шепетівці, Су-

дилкові, Корниця, Озаринцях, а також велика кількість надгробків з Заслава і Озаринців, а також Шепетівки, Славути, Корниці, Яришева і Могилів-Подільського.

Подаємо детальну схему розміщення сюжетів розпису склепіння синагоги в Озаринцях (за малюнками та описом Д. Щербаківського) (іл. 14):

Програма розпису склепіння — ієрархія традиційних сюжетів, що репрезентують єврейський Космос і Хронос у його божественному, есхатологічному русі (*курсив* — напис у Д. Щ., прямий шрифт — пояснення та коментарі Є. К.):

Вершина склепіння — *чотири зайці в колі* — символ руху часу і нескінченності;

Середина склепіння — на восьми пелюстках куполу зображення історичних та месіанських мотивів:

• *скрижалі* (над арон кодешем) — образ теофанії, обдарування євреям Тори та її верховенство;

• *змія і рука* — образ гріхопадіння і вигнання з Раю;

• *соглядатаї з виноградом* — фігури ізраїльських розвідників (замість них могли зображуватися ведмеді), які вертаються до стану Ізраїлю в пустелі з виноградним гроном з Ханаану — символ родючості Землі Обітованої;

• *слон* — символ величі і тягаря Тори;

• *ведмідь* — символ насолоди пізнання Тори (якщо з букетом в лапах), чи вигнання (якщо на ланцюгу);

• *лев* — символ боротьби, сили і царської слави месіанського часу; ілюстрація вислову Мішни «Будь могутній. як лев..., виконуючи волю Отця твого небесного» (Авот 5:20); (також малювали битву лева з єдинорогом);

• *корзина з квітами* — символи насолоди і достатку месіанського часу;

• *квіти і вазони з квітами* по кутах — символи райського саду.

Нижня частина склепіння: Знаки Зодіаку, що чергуються з символічними тваринами: (Зодіакальний цикл починається з рівня арон кодешу і рухається за годинниковою стрілкою):

• *віл* — Телець; *орел* (поверх арон кодешу) — символ верховної влади і ілюстрація вислову «Будь легкий, як орел..., виконуючи волю Отця твого небесного» (Авот 5:20); *баран* — Овен;

• *дві риби* — Риби; *баран* — ?; *дві руки з відрами* — Водолій;

• *козел* — Козеріг; *олень* — символ краси землі Ізраїлю і ілюстрація вислову «Будь швидкий, як олень..., виконуючи волю Отця твого небесного» (Авот 5:20); *лук й стріла* — Стрілець;

• *віл* — священний бик Шор (есхатологічний символ; бик буде принесений на стіл праведників під час райської трапези);

• *рак* — Скорпіон; *журавель зі змієм в дзьобі* (можливо, лелека) — символ праведника, який бореться зі злом; *вага* — Терези;

• *рука з квітами* — Діва; *два журавлі* (можливо, два лелеки) — символи праведників, яким уготований Рай; *лев* — Лев;

• *місто й навкого нього риба* — Левіафан, священна риба, яка обхопила кільцем місто (есхатологічний символ; Левіафан буде принесений на стіл праведників під час райської трапези)

• *риба* — Рак; *лебідь* — ?; *дві руки з серпами* — Близнята.

Чотири кути основи склепіння: зображено музичні інструменти — символи прославлення Всевишнього музикою, які ілюструють Псалом 150.

Горизонтальна частина стелі: «*розписана квітами в пасочки безконечником*» — безперервний квітковий стрічковий орнамент.

По центру східної стіни розміщений арон кодеш, над яким є есхатологічна інскрипція «*коли прийде Месія*» — згідно з традицією євреї очікують прихід Месії (Машиаха) у кожному поколінні; у написі зашифрована дата побудови (розписи чи ремонту) будівлі (?) — *621 р. — 1860 р.* (5621 — велике літочислення; 621 — мале літочислення).

Судячи з короткого опису сюжетів різьблення на надгробках, вченого найбільше цікавила анімалістика і різноманітні зображення левів, птахів, грифонів, єдинорогів, зайців і орлів, оленів, світильників тощо. Понад півсотні світлин зроблено з єврейських надгробків у Озаринцях. Багато з них були датовані у цьому списку, причому наводилися дати як за єврейським літочисленням, тільки написані цифрами, так і їх європейські (григоріанський) аналоги. Важко сказати, чи був Щербаківський знайомий з основами *гематрії*[24], швидше за все хтось із місцевих єв-

[24] *Гематрія* (івр.) — числове значення, яке відповідає в івритському алфавіті кожній букві. Сума числових значень

реїв, можливо згаданий Ісаак Вайншток[25], допомагав йому в розшифровці дат. Часовий діапазон віднятих їм надгробків — від 1746 до 1909 рр. (у щоденнику вчений вказує дату найбільш раннього зі знайдених ним надгробків — 1721 р.) [9, с. 27]. Причому пізні надгробки початку XX ст. представляли у своїй різьбі вінки і квіткові зображення, як, втім, і низка надгробків з 1860-х рр. Досить детально сфотографував Щербаківський і озаринецьку синагогу, деталі її декору та оздоблення, але в архіві не вдалося знайти ці знімки.

Аналіз цієї «екскурсії», її маршрут, щоденник і подальша публікація наштовхує на ряд роздумів. Зокрема це стосується дослідження розписів синагог. Оглядаючи синагогу в Яришеві, Щербаківський просто фіксує її як пам'ятку, як артефакт, не приділяючи багато уваги її окремому дослідженню. Мабуть, на відміну від Жолтовського, який мав у своєму розпорядженні незмірно великий час для досліджень «на маршруті» (хоча б тому, що він проводив у поїздках більшу частину року, від весни до осені і не був обтяжений іншою науковою та суспільно-організаційною роботою) [26], Щербаківський не міг собі дозволити занадто довго затримуватися на всіх об'єктах, які його цікавили. Він лише залишав позначки у своєму щоденнику, подібно того запису, де вчений свідчить, що яришівська синагога потребує окремого дослідження, обмірів і «замальовок у фарбах». Більший час він приділяє озаринецькій синагозі, детально описуючи розпис її купола і залишаючи у своєму щоденнику схему її розпису [9, с. 8—10]. Тут треба зробити загальний відступ і підкреслити, що якщо судити з багатьох експедиційних світлин 1920—1930-х рр., на яких були зображені розписи подільських синагог XVIII ст., — саме купольні розписи, на відміну від настінних, дійшли до того часу у відносно доброму стані.

Вчений писав, що його спроби розібратися в єврейській символіці були марні, — євреї самі вже не розуміли їх значення, ймовірно, ця традиція до того часу вже була перервана, і значення розписів, виконаних півтора століття тому, було недоступне тепер для самих носіїв цієї культури. Лише найзагальніші і очевидні значення ряду символів і зображень, наприклад трьох зайців або риб в колі як символів «бігу часу», могли бути зрозумілі вченим [9, с. 9]. Про це ж говорить і практика різьбярів надгробків, де сюжетний репертуар «актуальних» образів був зведений до певного мінімуму, пов'язаного з ім'ям померлого, його віком, статтю, приналежністю до роду священиків (когенів чи левітів) [9, с. 12]. Разом з іншими українськими дослідниками, які бачили розписи подільських синагог (Жолтовський, Левицька), вчений підкреслює зв'язок образної мови живопису із забороною людських зображень, вказуючи на певні хитрощі майстрів, які намагалися обійти або «обіграти» існуючу заборону [49, с. 205].

Цілком зрозуміло, що для Щербаківського важливо було зробити загальний зріз ситуації — показати різновиди і типологію пам'яток, широту їх розповсюдження. В щоденникових записах часто зустрічаються відсилання до інших подібних об'єктів або міст, де вони розташовані. Наприклад, описуючи розпис синагоги в Озаринцях, вчений посилався на місцевих євреїв, які вказували, що подібна розписна синагога була і в Оринині [9, с. 27]. (Через кілька років його колега П. Жолтовський зробить велику «фотосесію» розписів тієї ж яришівської синагоги, а також подібних їй дерев'яних синагог у Миньківцях, Міхалполе і Смотричі) [1]. Розглядаючи надгробки на кладовищі в Славуті, він встановлює паралелі в зображенні світильників з єврейськими надгробками з Галіції та Румунії і т. д. Інтерес вченого до синагогального начиння показує його докладний опис великих синагогальних ханукій, які вчений, слідом за місцевими євреями, іменував розхожою назвою «*менойро*» (від «ханукальна менора». Щербаківський вибудовує цілісний образ єврейської спадщини містечок. Перш за все, він вимальовує єврейську ділян-

букв, що складають слово або слова на івриті, пов'язана за кабалістичним вченням з їх особливим змістом і функцією у божому Творінні.

[25] Ісаак Вайншток (1905—1943), той самий «молодий євреєчик, півінтелегент містечковий», помічник і провідник Щербаківського по єврейській культурі, з яким учений досліджував єврейську старовину в Озаринцях. У 1927 р., мабуть вже після смерті Д. Щербаківського, він привіз до Всеукраїнського історичного музею ім. Шевченка в Києві, де до останнього дня працював дослідник, 10 предметів, зібраних в містечку Озаринці. Завдяки зусиллям Данила Нікітіна, співробітника Національного художнього музею України, у фондах цього музею вдалося ідентифікувати один мізрах з тієї колекції, разом з двома згаданими витинанками, які описував у своєму щоденнику та привіз до музею у 1926 р. Д. Щербаківський. Дякую своєму колезі за ці матеріали [38, с. 20—22].

ку як частину історичної структури містечок, аналізує синагоги та заїзди, розписи та надгробки, ритуальні предмети, вказує на взаємодію єврейських пам'яток з місцевим, польським та українським мистецтвом та архітектурою. Зокрема, говорячи про Яришів, він вказує на її «витриману барочну архітектуру», підкреслює, що вхідні двері зроблені з українськими зрізами. Ці зрізи — частина характерних для українського бароко двірних та віконних відтворів шестикутної форми. В декорі надгробків він бачить віддалені східні (єгипетські) прототипи, а також європейські аналоги — романські.

Те, що розвідки з єврейського мистецтва були б продовжені, не викликає ніяких сумнівів. Виходячи з його звіту, саме на 1927 рік — трагічний для вченого, першочерговим завданням були поставлені обміри та копіювання розписів яришівської синагоги… Ці плани відсилають нас до іншого документа, — складеного в 1930-му р. звіту Єлизавети Левицької про дослідження дерев'яної синагоги в Міхалполі [30] (зберігається в тому ж архіві Інституту археології): «*Стан будівлі кепський, вона руйнується, вітром знесено дошки з даху, дощем розмивається розпис. Треба як найшвидше зафіксувати цю цікаву пам'ятку. Влітку 1930 р. я зробила в ній фотознімки та великі у фарбах кальки, що було дуже трудно виконати, бо вся будівля тріщить і обвалюється, а на голову сипляться купи порохів, що за релігійною традицією не обміталися кілька років*» [20, с. 7]. На жаль, знайти ці кальки в архіві не вдалося, але тут важливо не тільки це. Саме в ці роки була реальна можливість повноцінного дослідження, фіксації і навіть консервації пам'яток єврейської культури. Згадаймо спроби Феодосія Молчанівського, засновника Бердичівського соціально-історичного музею та творця його єврейського відділу. надати статус заповідника місцевого значення бердичівському єврейського цвинтарю. Йому вдалося це зробити в 1928—1929 рр. [16]. Проте не вийшло інше — виклопотати присвоєння статусу Всеукраїнського державного єврейського заповідника знаменитій дерев'яній синагозі в Погребище, що намагався зробити вчений [19]. Тривожні обставини роботи цієї плеяди досліджень, постійне коливання музейної політики «у верхах», вічне безгрошів'я музейних структур і ще більше зубожіння народу після припинення політики НЕПу в кінці 1920-х рр., і, нарешті, фактичне згортання політики національного будівництва, подальші репресії та Голодомор не дали змоги розгорнутися цій роботі і перервали всі ці ініціативи.

Повертаючись до Щербаківського, відзначимо, що вже в матеріалах своєї останньої експедиції він писав про постійне знищення пам'яток старовини, в т. ч. єврейського мистецтва, дикунство і свавілля. Його внутрішній протест цього вилився просто в людський крик, озвучений ним у великій статті «Культурні цінності в небезпеці», що вийшла друком в 1927 р. в журналі «Життя й Революція» (чернетка збереглася в його архіві) [12]. У ній Данило Щербаківський дав невтішну панораму руйнувань воєнних років і особливо повоєнної вакханалії — використання пам'яток архітектури «на матеріал і паливо», а також свавілля «копачів» — тих, кого ми сьогодні називаємо «чорною археологією», що призвели до знищення безцінних пам'яток національної культури. Він закликав українську громадськість врятувати унікальне надбання республіки, бив у дзвони, намагаючись звернути розум і силу можновладців на захист того, чому він віддав своє життя. Але крім таких, як і він, цей крик не був почутий.

Тоталітарна машина вже набирала оберти. Він відчував наближення цієї катастрофи на прикладі свого музею, де вже кілька років панувало чиновницьке свавілля. Ще в 1923 р. влада зняла з посади директора Київського історичного музею Миколу Біляшівського, соратника і покровителя Д. Щербаківського, замінивши його інспектором музейної справи Наркомосвіти А. Вінницьким. Постійні доноси і брехливі звинувачення співробітників музею на Щербаківського, що почалися з цього часу, втоптували в бруд його ім'я. По суті, він тут залишився на самоті. Постійні конфлікти за лідерство тих чи інших художніх концепцій і явна зневага багатьох колег з Київського художнього інституту змусили його ще раніше піти звідти. Як справжній інтелігент, який цілковито віддавав себе науці, українській культурі та освіті, він був беззахисний перед підлістю і людськими інтригами. Нормальні людські та професійні відносини все ще панували в самому Всеукраїнському археологічному комітеті, де Щербаківський працював у художньому відділі і для якого поїхав у свою останню експедицію. Саме ця поїздка дала нам безцінний матеріал з єврейського мистецтва, який ще довго буде осмислюватися.

Однак життєдіяльна енергія вченого вже вичерпалася від цієї нескінченної боротьби зі злом. Рядки його останнього листа: «*...Я втомився. Залишити музей, якому я віддав найкращі роки свого життя, не маю сили. Боротися з кваліфікованою підлістю Онищука* (бібліотекар музею, який постійно доносив на Щербаківського. — *Є. К.*) *і Винницького не вмію, терпіти постійні провокаційні візити Винницького далі не можу...*» [43; 51], стали поясненням його трагічної смерті 6 червня 1927, коли він кинувся з мосту у води Дніпра. Хоча до цих пір сам факт самогубства викликає запитання, абсолютно очевидно для всіх одне — безсилля культури перед фальшивою владою, а подвижництва і гуманізму — перед обличчям невігластва і свавілля. Його смерть стала застереженням, відчайдушним викликом і одночасно закликом до невсипущого контролю за «ящиком Пандори». Саме він відчув свою відповідальність за єврейську спадщину, можливо, навіть якусь місію, щоб розповісти про це правду, витягти її з руїн Першої світової та громадянської воєн, погромів і забуття, віддати їй належне та зробити її частиною української культури.

Умовні скорочення:

ІР НБУВ — Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського.

ВІМШ — Всеукраїнський історичний музей ім. Т.Г. Шевченка.

ВУАК — Всеукраїнський археологічний комітет.

НАІА — Науковий архів Інституту археології НАН України.

НХМУ — Національний художній музей України.

УАН — Українська академія наук.

1. ІР НБУВ. — Ф. 278. Авторський фонд С. Таранушенко. — Д. 473.
2. НАІА. — Ф. 9. Авторський фонд Д.М. Щербаківського. — С. 33. Архітектура. Записна книжка зі списками зафотографованих архітектурних пам'яток. 1917 р. Автограф рос. мов., 28 арк. 16 x 10 (32 арк — 96 р.).
3. НАІА. — Ф. 9. — С. 74. Бібліографічні картки, нотатки, виписки з літератури, фото, малюнки на тему «Синагоги и еврейское искусство».
4. НАІА. — Ф. 9. — С. 75. Екскурсія 1906 р. на Київщину та Полтавщину. Матеріали з етнографії та архітектурі. Альбоми зарисовок олівцем з нотатками.
5. НАІА. — Ф. 9. — С. 76. Екскурсія 1908 р. у Вінницьку обл. Матеріали з етнографії та архітектурі. Чорнові зарисовки олівцем та нотатки. Записна книжка. — 104 арк., 17 x 11.
6. НАІА. — Ф. 9. — С. 77. Екскурсія 1910 р. на Волинь. Матеріали з етнографії та архітектурі. Чорнові зарисовки олівцем та нотатки. Записна книжка. — 69 арк., 17 x 11.
7. НАІА. — Ф. 9. — С. 78. Матеріали до організації експедиції гуманітарного відділу краєзнавчої комісії при УАН, 1923 р. Автограф, укр. мов, 16 арк. різного розміру.
8. НАІА. — Ф. 9. — С. 79. Єврейське кладовище в Борисполі. Доповідь М. Вязмітінової та М. Новицької. 30.VI.1924 р. Рукопис з малюнками.
9. НАІА. — Ф. 9. — С. 80 а. «Екскурсія на Поділля й Волинь 24 липня — 10 вересня 1926 року». Щоденник Данила Щербаківського.
10. НАІА. — Ф. 9. — С. 81. Щербаківський Д.М. Екскурсія 1926 р. на Волинь та Поділля. Блокнот. Початок 10 серпня (64 арк.).
11. НАІА. — Ф. 9. — С. 81. Щербаківський Д.М. Екскурсія 1926 р. на Волинь та Поділля. Блокнот. Початок 24 серпня (43 арк.).
12. НАІА. — Ф. 9. — С. 166. Щербаківський Д. «Культурні цінності в небезпеці». 1926 р. Машинописний друк, 14 арк.
13. НАІА. — Ф. 9. — С. 168. — Од. зб. 692. Лист Д. Щербаківському від Є. Спаської. 10.IX.1925 р.
14. НАІА. — Ф. 9. — С. 168/7; 168/8; 168/9. Листи Д.М. Щербаківському від Є. Гольденберг.
15. НАІА. — Ф. 9. — С. 169. Інвентар бібліотеки Д. Щербаківського.
16. НАІА. — Ф. 20. Авторський фонд Ф.М. Мовчанівського. 1920—1937. — С. 2. Мовчанівський Ф.М. Звіт о роботі в 1929 р. на Бердичівщині.
17. НАІА. ВУАК. — С. 80. Екскурсії по вивченню пам'яток архітектури та мистецтва на Волині, Поділлі, Полтавщини та Київщини. 15.II.—4.XI.1926. (134 арк.).
18. НАІА. ВУАК. — С. 86/86. Щербаківський Д. Пам'ятки мистецтва на Правобережжі. Каталог рисунків та фотографій пам'яток мистецтва на звітній виставці Комітету, 1926 р. Автограф, машинопис укр. мов. (39 арк.): Пам'ятки мистецтва на Правобережжі (рукопис) — 7 с. (С. 1 (7) — 7 (12)) ; Єврейське мистецтво (рукопис) — 3 с. (С. 17 (22) — 19 (24)) ; Єврейське мистецтво (перелік фотознімків-машинописом) — 6 с. (С. 20 (25) — 25 (30)).
19. НАІА. ВУАК. 309/6. Бердичівський музей. Короткій звіт про роботу співробітника Музею Мовчанівського Т.М. — 23.I.1929 (6 арк. + 1).
20. НАІА. ВУАК. — С. 327/18. *Левитька Л.* «Розписи культової єврейської пам'ятки XVIII ст. у м. Михалполі на Поділлі. Звіт про літню подорож 1930 р. за дорученням ВУАК. Лизавета Левитська). Звіт. 1930 р.
21. 100 еврейских местечек Украины : Подолия: Исторический путеводитель / сост. В. Лукин, Б. Хаймович,

А. Соколова). — СПб. : Издатель Александр Гершт, 2000. — Вып. 2.

22. *Асаф Д*. Хасидизм в царской России: исторические и социальные аспекты / Д. Асаф, Г. Сагив // История еврейского народа в России. От разделов Польши до падения Российской империи, 1772—1917 / под ред. И. Лурье. Т. 2. — М. ; Иерусалим : Мосты культуры — Гешарим, 2012. — С. 101—146.
23. *Каустов А*. Євреї під владою Литви та Польщі (XIV—XVIII ст.) / А. Каустов // Нариси з історії та культури євреїв України. Серія: «Бібліотека Інституту юдаїки». — К. : Дух і літера, 2005. — С. 38—59.
24. *Котляр Е*. Иерусалим, Храм, Эрец-Исраэль, места «силы и святости» в живописных декорациях синагог / Е. Котляр // Научные труды по иудаике : материалы XX Международной ежегодной конференции по иудаике. — М. : Сэфер, 2014. — Т. I. — С. 341—380.
25. *Котляр Е*. Иудаика в полевых исследованиях Данилы Щербаковского / Е. Котляр // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. — Харків : ХДАДМ, 2003. — № 2. — С. 156—164.
26. *Котляр Е*. Иудаика Павла Жолтовского / Е. Котляр // Егупець. Художньо-публіцистичний альманах. — К. : Центр досліджень історії та культури східноєвропейського єврейства «Дух і літера», 2011. — Ч. 20. — С. 330—367.
27. *Котляр Е*. Росписи деревянных синагог Надднепрянщины: проблемы и перспективы исследования / Е. Котляр // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. — Харків : ХДАДМ, 2012. — № 13. — С. 91—100.
28. *Котляр Е*. Росписи синагог Северной Буковины в контексте восточноевропейской традиции / Е. Котляр // Judaica Ukrainica. Peer-reviewed annual journal in Jewish Studies / ed. V. Chernoivanenko. — K. : The Publishing Center of Kyiv-Mohyla Academy, 2012. — Vol. 1. — P. 227—263.
29. *Котляр Е*. Єврейське мистецтво та розписи синагог у дослідженнях Павла Жолтовського / Е. Котляр // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. — Харків : ХДАДМ, 2013. — Вип. 1. — С. 26—34.
30. *Котляр Є*. До вивчення зниклих єврейських божниць. Дослідження Єлизавети Левитської розписів дерев'яної синагоги у Михалполі, 1930 р. / Є. Котляр // Народознавчі зошити. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2013. — Ч. 3 (111). — С. 435—446.
31. Краткая еврейская энциклопедия / под. ред. Ицхака Орена (Надель). — Иерусалим : Общ-во по исследованию еврейских общин : Центр по исследованию и документации восточно-европейского еврейства : Еврейский университет в Иерусалиме, 1996. — Т. 8.
32. *Курінний П*. Культура й мистецтво. Життя й наукова діяльність Данила Михайловича Щербаківського / П. Курінний // Пролетарська правда. — К., 1927. — 12 червня. — № 131.
33. *Лёве Х.-Д*. От «исправления» к дискриминации: новые тенденции в государственной политике по отношению к евреям (1881—1914) / Х.-Д. Лёве // История еврейского народа в России. От разделов Польши до падения Российской империи, 1772—1917 / под ред. И. Лурье. — Т. 2. — М.-Иерусалим : Мосты культуры — Гешарим, 2012. — С. 38—65.
34. *Лифшиц Ю*. Две неизвестные коллекции по истории материальной культуры евреев восточной Европы / Ю. Лифшиц // История евреев на Украине и в Белоруссии: Экспедиции. Памятники. Находки / сост. Лукин В.М., Хаймович Б.Н., Дымшиц В.А. — СПб. : Петербургский Еврейский университет ; Институт исследований еврейской диаспоры, 1994. — Вып. 2. — С. 152—158.
35. *Лифшиц Ю*. На грани забвения / Ю. Лифшиц // Егупець. — К. : Дух і літера, 2010. — № 19. — С. 401—423.
36. *Лукин В*. Традиционное еврейское искусство глазами украинских краеведов / В. Лукин // Канон и свобода. Проблемы еврейского пластического искусства. — М. : Дом еврейской книги, 2003. — С. 72—84.
37. *Луць В*. Щоденники волинських експедицій Данила Щербаківського / В. Луць // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації : матеріали VI міжнародної наукової конференції по волинському іконопису, м. Луцьк, 1—3 грудня 1999 р. — Луцьк : Надстир'я, 1999. — С. 12—22.
38. *Нікітін Д*. Східник, оберіг і рейзеле: матеріали для дослідження предметів юдаїки в НХМУ / Д. Нікітін // Наукова-практична конференція «Нові дослідження походження предметів юдаїки в музеях України» : зб. наук. ст. / упоряд. І. Ратушний, Н. Уфімцева. — Хмельницький : Хесед Бешт, 2013. — С. 19—27.
39. *Новицький О*. Діяльність Мистецького Відділу Археологічного Комітету / О. Новицький // Коротке звідомлення Всеукраїнського археологічного комітету за 1926 рік. — К. : УАН ; ВУАК, 1927. — С. 175—176.
40. *Побожій С*. «Жупани». Справа № 1029 про процес над харківськими мистецтвознавцями / С. Побожій // Родовід. — 1999. — № 1 (17). — С. 17—25.
41. *Станіцина Г*. Особистість Данила Щербаківського. За матеріалами наукового архіву Інституту археології / Г. Станіцина // Ант. Вісник археології, мистецтва, культурної антропології. — К., 2009—2010. — № 22—24. — С. 225—235.
42. Умань // Еврейская энциклопедия. Свод знаний о еврействе и его культуре в прошлом и настоящем / под ред. Л. Каценельсона. — СПб. : Изд. Общ-ва для научных еврейских изданий и изд-ва Брокгауз-Ефрон, 1908—1913. — Т. XV. — Кол. 109—110.
43. *Франко О.О*. Аналіз документів та матеріалів особистого наукового архіву Данила Щербаківського /

О.О. Франко // Вісник Інституту археології Львівського університету. — Львів, 2009. — Вип. 4. — С. 68—80.
44. *Хаймович Б.* «Дело рук наших для прославления». Росписи синагоги Бейт Тфила Беньямин в Черновцах: изобразительный язык еврейского мастера / Б. Хаймович. — К. : Дух и литера, 2008.
45. *Ходак І.* Концепція історії українського мистецтва Данила Щербаківського / І. Ходак // Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. — К., 2009. — Вип. 10. — С. 265—275.
46. *Ходак І.* Наукова діяльність Данила Щербаківського в контексті історії українського мистецтвознавства першої третини XX століття : автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства / І. Ходак. — К. : ІМФЕ, 2010.
47. *Ходак І.* Наукова діяльність Данила Щербаківського в контексті історії українського мистецтвознавства першої третини XX століття : дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства / І. Ходак. — К. : ІМФЕ, 2010. — 451 с.
48. *Шарафутдінова І.М.* Данило Щербаківський (1877—1927) / І.М. Шарафутдінова // Археологія. — К. : Інститут археології НАН України, 1998. — № 3. — С. 140—142.
49. *Щербаківський Д.* Пам'ятки мистецтва на Правобережжі / Д. Щербаківський // Коротке звідомлення Всеукраїнського археологічного комітету за 1926 рік. — К. : УАН ; ВУАК, 1927. — С. 191—209.
50. *Атлантова Л.* Родовід Щербаківських / Л. Атлантова. [Інтернет-ресурс]. Дата звернення до документа: 3.03.2014. URL: <http://www.mundm.kiev.ua/HISTORY/PERSON/SCHER.HTM>
51. *Ходак І.* «Пелікан» і «пеліканеня» / І. Ходак // Дзеркало тижня. — 2013. — № 1. [Інтернет-ресурс]. Дата звернення до документа: 3.03.2014. URL: <http://gazeta.dt.ua/personalities/pelikan-i-pelikanenya.html>

Yevhen Kotlyar

DANYLO SHCHERBAKIVSKY'S RESEARCHES AND DISCOVERIES IN JEWISH ART

In the article have been described some research-works by Ukrainian art scholar Danilo Shcherbakivsky (1877—1927) who had been expert in the field of Jewish art; the mentioned data have been considered through the prism of the scientist's biography and professional activities in the context of Ukrainian Art. Photographs, pictures, expeditionary diaries and drafts of articles by D. Shcherbakivsky of 1906 to 1926 and other materials taken in the Shcherbakivsky's fund as well as in the Institute of Archaeology of National Academy of Sciences of Ukraine have been put under analysis. Quite substantial volume of items has proven reseacher's deep systematic interest in monuments of Jewish art as an integral part of Ukrainian art and desire to understand traditional artistic culture of small town (shtetl) in the former Jewish pale of settlement, features of architecture and wall-paintings of the synagogues, ritual objects, the typology of Jewish gravestones and symbols etc. Great value of the receacher's visual and theoretical heritage for the historiography and present-day science has become more evident in the view of gradual disappearance of Jewish culture.

Keewords: Jewish Art, Danilo Shcherbakivsky, archives, diaries, pale of settlement, synagogue, wall-painting, gravestone, iconography, symbols.

Евгений Котляр

ДАНЫЛО ЩЕРБАКИВСКИЙ: НАУЧНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ОТКРЫТИЯ ЕВРЕЙСКОГО ИСКУССТВА

Статья посвящена исследованиям в области еврейского искусства украинского искусствоведа Даныла Щербакивского (1877—1927); данная тема рассматривается сквозь призму биографии и профессиональной деятельности ученого в контексте развития украинского искусствознания. Анализируются фотографии, рисунки, дневники экспедиций и черновики статей Д. Щербакивского 1906—1926 гг. из его авторского фонда и других собраний Института археологии НАН Украины. На большом корпусе материалов демонстрируется систематический интерес ученого к памятникам еврейского искусства как неотъемлемой части украинского искусства, желание понять художественную культуру еврейских местечек бывшей «черты оседлости», особенности архитектуры и росписей синагог, ритуальной атрибутики, типологию надгробий и еврейскую символику. Показывается огромная ценность сохранившихся визуальных и теоретических разработок ученого для историографии и современной науки с учетом последующего исчезновения этого пласта еврейской культуры.

Ключевые слова: еврейское искусство, Даныло Щербакивский, архивы, дневники, черта оседлости, синагоги, росписи, надгробия, иконография, символика.



Світлана РИБАЛКО

ОБРАЗИ СЕЛЯН В ЯПОНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ КІНЦЯ XIX — ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX ст.: ЕСТЕТИКА, ЕТНОГРАФІЯ, КОЛОНІАЛЬНА ПОЛІТИКА

Розглядаються причини поширення та особливості трактування образів селян у японському мистецтві кінця XIX — першій третині XX століття. Виявляється зв'язок між розробкою сільської тематики та розвитком етнографії і політики колоніалізму. До кола досліджуваних матеріалів залучені взірці живопису, графіки, скульптури, декоративно-ужиткового мистецтва.

Ключові слова: японське мистецтво, модернізація, етнографія, колоніалізм, сільські мотиви, образи селян.

Дослідження японського мистецтва концентрується на класичній спадщині, залишаючи поза увагою бурхливі зміни в художньому процесі часів модернізації країни, які, звісно, не зводяться лише до опанування системою європейського живопису. Нові часи принесли оновлення у всі сфери життя і зумовили появу нових образів, мотивів та сюжетів у мистецьку практику, вивели на перший план нових героїв. Розвиток сюжетно-тематичного репертуару є завжди лакмусовим папірцем культури і свідчить про важливі соціокультурні зрушення. Тому уявляється актуальним висвітлення селянської тематики як такої, що стала принципово новим явищем у мистецтві кінця XIX — першої третини XX ст. Завдання запропонованої розвідки становить виокремлення провідних образів та мотивів у селянській тематиці, визначення їх ідейного навантаження у контексті соціокультурних процесів часів модернізації країни.

Класичне японське мистецтво зосереджувало увагу переважно на каліграфії, пейзажі та буддійських картинах як виразниках духовності, високих смислів та моральних цінностей. Протягом століть у центрі уваги митців — томливі молодиці та молодики доби Хейан (794—1185), геніальні та безсмертні поети, герої давнини, шляхетні мудреці. Попри повагу до важкої праці селян, яка згодом знайшла відбиття у славнозвісній «табелі про ранги», згідно з якою селяни посідали другий, після аристократії, щабель соціальної сходинки, що ставило їх вище від ремісників та торговців, сільське життя не привертало уваги митців. Тривалий час селяни становили ту саму. за влучним визначенням Сергія Аверінцева, «мовчазну більшість», яка, не вміючи розповісти про себе, відсутня у культурних пам'ятках. На старовинних ширмах інколи можна побачити сцени посадки рису, але зображення селян не тільки деперсоніфіковані, а й виглядають радше як загальна людська маса, об'єднана спільною працею.

Наприкінці доби Едо (1603—1868) з'являлися й гравюри із зображеннями селянок, що везуть на биках свій нехитрий скарб до міста на продаж. Однак навіть у творах таких майстрів, як Кацушіка Хокусай, Кейсай Ейсен, Удагава Кунімару образи селянок позбавлені конкретики. Здебільшого вони були для художників прикметою пори року, ніж об'єктом спеціальної уваги. Щоправда, село й не давало митцям яскравого візуального матеріалу: посадка рису не мала нічого спільного зі слов'янською

гордовитою фігурою сіяча, який твердо ступає по широко розкинутому полі. Японська версія посадки рису — це зігнуті втричі селяни, по щиколотки у багнюці: важка та ззовні мало приваблива праця. Щоденне життя селян також мало давало приводів для поетизації: часті неврожаї та високі податки призводили до кричущої бідності, голоду і хвороб. Любов японців до краєвидів також ніяк не привертала уваги до села, адже замилування викликали гірські мотиви, де серед верхівок гір та шуму водоспадів можна було відчути себе усамітнено, наодинці зі своїми думками та величчю природи.

Водночас розвиток міської культури постачав щоденно яскраві невигадані сюжети та образи. Тому за класичних часів не виникло в Японії ані пасторальних, ані романтично-етнографічних, ані реалістичних інтерпретацій сільських мотивів, як то було в Європі. Традиційний спосіб життя усіх верств населення, політична ізоляція країни, яка виключала контакти з іншим світом — все це запобігало виникненню проблем національної ідентичності, завдяки чому селяни не розглядалися творчою інтелігенцією носієм і зберігачем національних традицій.

Лише з початком процесу модернізації країни та її відкриттям світові, участю у промислових виставках, де провідні держави представляли розмаїття своїх національних культур, японці уперше зіткнулися з необхідністю відповісти на запитання «хто ми є» і що означає «бути японцем». Наслідуючи європейців, які у пошуках національної ідентичності зверталися до народної культури, яка ототожнювалася із сільською, японці теж потроху стали звертатися до села. Пожвавленню цього процесу сприяли національне піднесення у зв'язку з перемогами у війнах з Китаєм і Росією та швидкі темпи урбанізації, які на очах перетворювали сільську Японію на міську, що викликало певні ностальгічні почуття та бажання зафіксувати світ, що зникає.

За тридцять-сорок років наполегливої праці японці перетворили феодальну країну на країну із розвиненими транспортом, заводами та фабриками, армією та військовим флотом. Японія тепер могла не тільки чинити опір колонізації, а й виступати на рівних серед сильніших держав світу. Свій новий статус Японія активно зміцнювала різними засобами. Одним з дієвих засобів саморепрезентації країни на міжнародній арені стала участь у всесвітніх промислових виставках. Заходи, що здійснював японський уряд у зазначеному напрямку, докладно висвітлені у спеціальній літературі [8—10], тож, не удаючись до зайвих подробиць, відзначимо лише, що від тріумфу на віденської виставці 1873 р. і протягом кількох десятиліть поспіль Японія впевнено демонструвала силу та міць своєї культури. Однак, найбільш показовою у контексті нашої теми стала славнозвісна японо-британська виставка 1910 року. Виставка проводилася напередодні пролонгації військового альянсу і Японії було важливо показати себе як одну з найбільших імперій зі старими культурними традиціями [5]. Виставка за масштабом перевершила навіть знамениту паризьку виставку 1900 р., яку невипадково називали парадом цивілізацій [3]. Японська експозиція в Лондоні демонструвала і високий рівень ремісництва, і вражаючі успіхи в індустріалізації країни. Не випадково повторно (після виставки в Луїзіані, 1904) експонувалася «Селянка, що годує дитину» роботи Удагава Кадзуо [12]. Виконана в бронзі японська мадонна не тільки репродукувала образ селянки, але й демонструвала успішне оволодіння японцями західних технік роботи з натури і моделювання форм людського тіла, а також розвинені технології обробки металу, що свідчило про високий військово-промисловий потенціал Японії.

Новий погляд на село виразно простежується у творах японських скульпторів на початку XX століття. Художники реалістично показують втомлені важкою працею руки, зігнуті спини, простий одяг та прості, чисті почуття. Серед кращих творів японського реалізму — роботи Канья Куніхару та Ішікава Комей. При цьому слід зазначити, що в зображенні селян практично не знайдемо образів молодих і сильних чоловіків, призначення яких, вочевидь, в епоху перетворень полягало в іншому — будувати майбутнє країни. Військові компанії, що успішно проводила Японія від кінця XIX ст., потребували, крім клятви про вірність імператорові, культ, якого саме за часів Мейджі активно створювався, й чогось більш зрозумілого на емоційному рівні. Пропаганда передбачає унаочнений образ Батьківщини, яку солдат мав захищати. У ситуації тотальної перебудови усіх сфер життя, коли на очах місце традиційних будинків заступали багатоповерхівки, паланкінів — трам-

ваї, кімоно — європейські костюми, саме родина та село, що зберігали традиційний спосіб життя, уособлювали загальноприйняті цінності та поняття Батьківщини. Тож село представлено, як правило, образами старих, котрі відпочивають після важкої роботи, або доглядають онуків, образами сільських дітлахів та молодих жінок. Це і був той світ, заради якого відбувалися грандіозні перетворення і який належало захищати.

У тогочасній сільській тематиці можна виділити декілька провідних образів, що з певними варіаціями повторювалися у творах різних художників. Серед них особливе місце посідає образ старого, що несе товар на продаж, або присів перепочити. До кращих робіт зазначеного напрямку належить окімоно «Продавець квітів», виконана відомим різьбярем Ішікава Комей — засновником токійської школи різьблення. Фігура продавця квітів, одягненого у простий сільський одяг, з великою корзиною чарівно-духмяного товару, наче зійшла зі світлин епох Мейджі (1868—1912), уособлюючи призабутий світ Японії на зламі століть [7; 11]. Пластична виразність, майстерність у моделюванні форми та передачі деталей, глибокий психологізм свідчать про інтерес та співчуття до важкої долі селян.

Переконливий образ селянина під час важкої праці створив Кан'я Куніхару — один з видатних майстрів литої бронзи доби Мейджі. Фігура селянина, що в'яже сніп, відзначається складним ракурсом, композицією, що розгортається поступово, виразним силуетом, вдалою передачею руху. Образ, створений митцем, вражає достовірністю: худорлява фігура селянина сповнена фізичної сили, обличчя наче обвітрене та обпалене сонцем.

Окрему групу складають зображення старих з онуками. Більшість з них поєднує достовірність та певну сентиментальність у передачі образів селян: старі завжди посміхаються беззахисною, щирою посмішкою, дітлахи — нагодовані, круглощокі, наче зійшли з картин французького живописця Огюста Ренуара. За приклад править твір Чікаакі «Вгадай, діду!». Скульптурна композиція передає побутову сценку: онук підбіг до дідуся та затулив йому очі — ну-мо, вгадай, діду, хто це! Дідусь, тримаючи в одній руці люльку зі щойно закладеним тютюном, другою обережно торкається ліктя малечі, приймаючи його гру та водночас намагаючись підтримати, аби не впав малий розбишака.

Достовірність зображення, психологізм, ліричність почуттів, переконлива пластика, внутрішня динаміка та природність кожного жесту — все це дає змогу порівнювати згадану композицію з кращими досягненнями круглої скульптури. Майстром ретельно передано деталі — особливості зачіски, складки одягу, солом'яні дзорі, люлька для тютюну (кісеру). Портретні характеристики персонажів, виразна міміка свідчать про глибоке знання натури. Чікаакі з надзвичайною переконливістю передав контраст між переповненою енергією та радістю дитини і тихою стриманістю старого.

Доповнюють картини сільського життя образи дітей, що випасають скот (на селі випасати биків доручалося хлопчикам), або розважаються. За приклад править скульптурна композиція «Хлопчик на бику», підписана ім'ям Васен. Різьбяр вдало виявляє контраст між масивним, немов гора, тілом могутнього та лінивого бика і маленькою фігуркою худорлявого жвавого хлопчика, що весело посміхається, сидячи на спині тварини.

Суттєво розбавляє полярну вікову амплітуду образів зображення селянок — міцних, миловидних і завжди усміхнених. Найбільшого поширення набув образ селянки, що несе товар на продаж. Прикладом може бути статуетка дівчини з квітами, вирізана з кістки відомим різьбярем Асахі Мейдо. Відтворений ним типаж сільської дівчини відзначається достовірністю у передачі найдрібніших деталей. Молодичка підіткнула поли верхнього одягу за пояс, накрила волосся шарфом теннугуї. В неї за спиною — оберемок квітів, які, власне. і є товаром для продажу.

Слід відзначити, що подібний заробіток мав тривалу традицію. Молоді дівчата, аби допомогти родині, несли нехитрий скарб на продаж до міста. Шлях був неблизький і небезпечний, тож, зазвичай, дівчата гуртувалися у невеличкі групи і, з'являючись у місті, наповняли його дзвінкими голосами та посмішками, пропонуючи свій товар. Городяни вирізняли мешканок різних селищ за їхнім товаром та одягом. З першим весняним теплом у містах з'являлися продавщиці квітів (в Кіото їх називали «Шіракава-ме», оскільки більшість з них приходила до столиці з містечка Шіракава).

Вже тоді образ дівчини, з підіткнутим за пояс юката, прикритим косинкою волоссям і оберемком квітів, став прикметою весни. Не менш колоритно виглядали й Охара-ме — дівчата із села Охара, підперезані яскраво-червоними поясами, в білих наручах і з оберемком хмизу на голові. Кацура-ме — дівчата села Кацура, розташованого поблизу від Кіото, приносили на продаж овочі або дрова. Однак в образотворчому мистецтві миловидні селянки-продавщиці отримують поширення тільки в мейджінську епоху. При цьому слід зазначити, що тепер вони трактуються художниками в дусі біджінга (класичний жанр «картини красунь») — великим планом, з акцентованою увагою на граціозному силуеті, вродливому обличчі, особливостях одягу.

Зрештою, до 1920-х рр. XX ст. образ мурамусме (селянки-молодички) стає популярним об'єктом у різноманітних видах мистецтва. На фестивалях Міяко-одорі майко-сан (помічниці гейші), одягнені, як селянки, виконували хореографічні композиції, прославляючи образ сільської дівчини. Фотографії того часу не тільки відобразили ці танці майко, але і продовжили поетизацію сільських мотивів. У постановочних фото можна бачити такі сюжети, як майко-сан у вишуканому кімоно поливає грядку або годує курочок і т. ін. Одним з показових творів цього напрямку є картина на шовку відомого художника ніхонга (картини японського спрямування) Цучіда Бакусен під назвою «Охараме». Художник показав групу селянок, що відпочивають після тривалої подорожі. Усі вони вдягнені в характерне для сільських регіонів вбрання, фарбоване в техніці ай-дзоме (індиго) та вкриті білими хустками. Біле та глибоко-блакитне на тлі смарагдової зелені утворює почуття свіжості та життєвої сили природи, що пробуджується після зими.

Віддали данину красі сільських молодичок і художники, що розробляли оновлений варіант гравюри. Серед них Ейчіда Катадзука (гравюри «Жінка з Охара» та «Охара-ме»), Маекава Сенпапн («Селянка», «Охара-ме») і Ямакава Шюхо («Танці охара-ме»). Однак, якщо Ямакава Шюхо змальовує образ жінки з Охара у дусі попередньої доби, подаючи її не дуже привабливою, з пухлими щоками, як в Аме-но Удзуме, не дуже спритною, що повертається, наче літня жінка, у фартушку, зшитому із залишків від старого одягу, то у творах Еічіда Катадзука та Маекава Сенпан звучать нові нотки. Їхні охара-ме — симпатичні молодички, у свіжому та упізнаваному одязі, що складає ансамбль із темно-синього юката, білосніжної косинки, візерунчастого фартушка та яскравочервоного поясу — певною мірою загальний стиль одягу охара-ме, нарядний варіант сільського одягу. Варто звернути увагу й на загальну назву серії Маекава Сенпан, яка підкреслює етнографічний інтерес автора — «Вдачі та звичаї японських жінок».

Японська дослідниця Ікеда Шанобу з приводу тогочасного підвищення інтересу до сільських жінок влучно відзначає, що «погляд на сільську жінку — це погляд городянина на село з цивілізаторських позицій» [13]. Японія розвивала промисловість, прагнучи вийти на один рівень з провідними державами світу, які на той час мали статус імперій. Тому урбанізація країни у свідомості японців була запорукою успіху, образом майбутнього, а село та сільський побут, що стрімко зникали, сприймалися як щось відстале, застаріле та, водночас, уособлювали пам'ять про коріння. Саме на цей час припадає діяльність Янаґі Соецу, який започаткував вивчення народного мистецтва. Заснований ним рух мінгей (народне мистецтво) об'єднав художників та науковців, які збирали та вивчали предмети народного побуту, одяг, техніки виготовлення. У праці «Невідомий ремісник» Янаґі Соецу стверджував, що внаслідок індустріальної революції втрачено дещо важливе — душа й душевне тепло в кожному предметі. На його думку, краса і повсякденність — явища цілком сумісні, мало того, життя в усіх його проявах має бути наповненим духовністю і красою [6].

Отже, рух мінґей привернув увагу японців до цінності народних ремесел. Варвара Бубнова, яка приїхала до Японії 1923 р., під впливом ідей цього руху писала: «Японська національна культура, а разом з нею загальнонаціональне почуття краси мало зародитися в селянських хатках серед яскраво-зелених клаптів рисових полів. Немає сумніву, саме тут зародилася матеріальна культура Японії, починаючи з крою одягу й тканини — темно-синьої або темно-коричневої, з дрібним геометричним візерунком; донині фабричний текстиль зберігає старі візерунки

домотканих тканин. Саме тут було винайдено форми чайних чашок та іншого глиняного посуду, дерев'яного приладдя, а також одинокого японського типу меблів — комодів, де зберігали одяг» [1, с. 101]. Як бачимо, російська художниця відчула громадський інтерес до села як до скарбниці народних традицій як у себе на Батьківщині, так і в Японії. Різниця полягала лише в тому, що народницькі рухи у її країні мали тривалі традиції, а в Японії це відбувалося вперше.

Наступним кроком у прогресивних перетвореннях мала стати колонізація Азії. Однак спочатку Японія активно усвідомлювала розмаїття власних островів, що не входили до так званої «внутрішньої Японії». На островах, які заселялися в попередні часи політичними в'язнями, через низький економічний рівень та певну відірваність від метрополії, зберігався архаїчний, фактично сільський спосіб життя. На тлі розмов «про японське» інтерес до островів як збереженої форми сільського життя пожвавлювався. Цьому сприяли і публікації журналу «Шіракаба» з оповіданнями про різноманітні регіони Японії. Розвиток етнографії в Японії, що припав на 1930-ті рр., був співзвучним політиці колонізації країн Азії, однак слід мати на увазі, що колонізація мислилася як інструмент створення єдиної зони співпроцвітання. На міжнародному рівні ця ідея вперше була виразно продемонстрована на вже згадуваній японо-британській виставці 1910 року. Японці прагнули довести англійцям і світові, що Японія не є країною, яка нещодавно вийшла з тіні середньовіччя, а є імперією з давньою історією та культурою. Тому на експозиції представлялися не тільки досягнення Японії, а й етнографічні села японських колоній зі зведеними натуральними будинками та живими представниками колонізованих народів — айнами, тайванцями, рюкюсцами [5]. На думку організаторів це мало демонструвати цивілізаторську місію Японії в Азії. Отже, зображення острівного життя було до певної міри продовженням сільської тематики та відбувалося в ідейній атмосфері колоніалізму.

Серед островів, що користувалися особливою увагою японської творчої інтелігенції, стала Ошіма, що в архіпелазі Ідзу. На острові, ізольованому морем від материка, був збережений старовинний спосіб життя: остров'янки одягалися оригінальним чином, носили зачіски з довгим волоссям а всі речі переносили на голові. Судзукі Акіра з цього приводу зауважує: «Такий спосіб острівного життя справляв екзотичне враження навіть на японців того часу, особливо на жителів Токіо, де життя швидко змінювалася і європеїзувалося в останні роки переходу старого традиційного режиму до нового капіталізму» . На Ошіма здійнявся буквально шквал туризму, острів відвідували художники та письменники, а їхні твори ще більш сприяли розвитку індустрії туризму на острові» [2, с. 2].

Мабуть, одним з ранніх і програмних творів на цю тему слід вважати розпис ширми «Жінки островів», виконану Цучіда Бакушю в 1912 році. По суті, це дві двочастинні ширми, становлять єдиний сюжет і єдину композицію, в просторі якої розташовані групи напівоголених жінок. Засоби художньої виразності, що застосовує художник, сходять до традицій японського живопису і, одночасно, виявляють помітний вплив робіт Поля Гогена. Останній прочитується не тільки в художніх прийомах, але і в самій трактовці теми, яка немов утілює міф про «блаженні острови», «Рай», первозданний світ, не зіпсований цивілізацією.

Ошима стала місцем паломництва студентів токійської академії і свого роду японським Мон-Мартром. Однак попри дивовижні краєвиди з горою Фудзі, що наче гігантська ширма височіє над заливом, місцевим діючим вулканом Міхараяма, сільськими будинками серед смарагдового листя тропічних рослин, провідне місце у творах молодих та амбітних художників зі столиці посів образ анко-сан (так зверталися до молодих панянок на місцевому діалекті). Численні гравюри та живописні твори того часу представляли анко-сан біля колодязя або з дерев'яною діжкою на голові. Український художник Давид Бурлюк — «батько російського футуризму», побувавши на Ошима в 1920 р., писав: «Ошімка все носить на голові; легко, не замислюючись, ставить вона на голову діжку з двома-трьома відрами води ... » [2]. Для городян вже в 20-ті рр. це виглядало цілком екзотично, проте такий мотив містив і ліричний підтекст. За місцевими звичаями дівчина, на знак згоди розділити долю з юнаком, тричі відносила в його будинок діжку води. Тому в зображеннях анко-сан глядач бачив не тільки арха-

їчний спосіб життя, а й незіпсованість сільських звичаїв, і обіцянку чистого кохання.

Зрештою, образ анко-сан з бочкою води отримав поширення в гравюрі та живописі. Як один з прикладів можна назвати роботу Іто Шінсо «Остров'янка», виконану в стилі шин-ханга в 1922 році. Художник зобразив портрет дівчини з бочкою води. Її руки закриті наручами від променів палючого сонця, волосся прибране під спеціальний шарф-теннугуі. Вираз елегійного смутку на її обличчі, за силою враження можна порівняти хіба що з уславленими в гравюрі біджінга (зображення красунь) сценами очікування.

Трохи інакше трактує образ анко-сан Курокі Садао. Подаючи поясний портрет молодички з Ошіма, він створює образ сильної, міцної, загорілої жінки, що несе діжку на голові, ледь притримуючи її однією рукою.

Завершальним етапом формування образу ошімки став винахід ляльки «анко-сан» відомим в 1920—1930-ті рр. скульптором Кімура Горо. Вирізаний ним прототип з дерева камелії освоїли місцеві різьбярі, і лялька анко-сан стала традиційним сувеніром, який охоче купували туристи.

Милування екзотичними образами анко-сан в синіх юката, підперезаних фартушком, з відром води на голові — образ старої Японії, протиставлений урбанізованій центральній Японії. Цей погляд від села до японських островів, від японських островів — до островів завойованих (Тайвань) — прямий прояв розвитку колоніальної політики і відповідної їй ідеології. Схожих проявів набув і вже згадуваний рух за збереження народного мистецтва. Цікаву думку з цього приводу висловила Кікучі Юко у своїй праці «Японська модернізація і теорія мінгей. Культурний націоналізм та орієнталізм» [4]. Дослідниця стверджує, що Янаґі Соецу крім японського народного мистецтва вивчав також мистецтво Окінави, айнів, Кореї, Тайваню і Маньчжурії в часи японського мілітаризму, і це неминуче вплинуло на його сприйняття художніх творів. На думку Юко Кікучі, застосування японських критеріїв краси, які Янаґі сам винайшов, до зразків декоративно-прикладного мистецтва анексованих Японією країн, — це типовий прояв колоніального мислення.

Матеріали образотворчого мистецтва свідчать про поширення селянської тематики від доби Мейджі і протягом першої половини XX століття. Виникнення нового напрямку зумовлювалося, з одного боку, процесами демократизації суспільства, з іншого — стрімкої урбанізації, що поступово знищувала село. Наклала відбиток на розвиток сільських мотивів і індустріалізація країни, яка мислилася синонімом прогресу. У контексті епохального перетворення феодальної країни на одну з найрозвиненіших промислових держав світу за чоловіком закріплювалася роль рушія прогресу, тому й серед образів селян йому місця не знайшлося. Сільські мешканці представлені старими, дітьми та жінками.

Серед жіночих образів провідне місце посідають молодички з прилеглих до міста Кіото селищ, які приносили квіти, хмиз, овочі на продаж. Твори художників відбивають типові ознаки численних кацура-ме, охара-ме, шіракава-ме. Згодом каталог образів селянок доповнився зображеннями анко-сан — мешканки острову Ошіма в архіпелазі Ідзу, де сільський образ життя зберігався аж до Другої світової війни.

Інтерес до сільської тематики набуває особливого розвитку у 1920—1930-ті роки під впливом колоніальної політики та супутнім їй розвитком етнографічних досліджень і руху мінгей (народне мистецтво). Погляд на село відбиває погляд городянина та колоніста і далі поширюється від ближнього села до віддаленого (японські острови) та від японських островів до анексованих територій. У цьому контексті образи селянок внутрішньої Японії поступаються жінкам островів. Мистецтво не тільки відбиває цей інтерес, а й активно пропагує сільську тематику, яка має нагадувати про цивілізаторську місію Японії.

1. *Бубнова В.* О японском искусстве / В. Бубнова // Знакомьтесь, Япония. — 1997. — № 16. — С. 101.
2. *Капитоненко А.М.* Ошима в бытность Д. Бурлюка / А.М. Капитоненко, Т. Фудзии, А. Судзуки ; пер. с рус. А. Судзуки ; Фонд им. Д. Бурлюка ; Ошим. музей крестьян. искусства им. Горо Кимура. — Симферополь : Фундация им. Д. Бурлюка, 2005. — 27 с.
3. Exposition Universelle Internationale de 1900 : catalogue special officiel du Japon. — Paris, 1900. — 150 p.
4. *Kikuchi Yuko.* Japanese Modernization and Mingei Theory: Cultural Nationalism and Oriental Orientalism / Yuko Kikuchi. — London ; New York : Routledge Curzon, 2004. — 328 p.
5. *Mutsu H.* British Press and the Japan-British Exhibition of 1910 / Mutsu Hirokichi. — Routledge, 2001. — 239 p.

6. *Yanagi Soetsu*. The Unknown Craftsman: A Japanese Insight into Beauty / Soetsu Yanagi. — Tokyo ; New York : Kodansha International, 1990. — 232 p.
7. Епоха Тайшьо : в 3 т. — Токіо, 1986. — 3 т. (大正時代（全三巻）」　東京　一九八六年。).
8. *Йошіда Міцукуні*. Дослідження Всесвітньої виставки / Йошіда Міцукуні. — Кіото, 1986. — 356 с. (吉田光圀邦　「万国博覧会の研究」　1986年、　思文閣出版、　京都、　356頁).
9. *Куні Такеюкі*. Епоха виставки: політика мейджинського уряду / Куні Такеюкі. — Токіо, 2005.— 285 с. (国雄行「博覧会の時代：明治政府の 政策」 2005年、 岩田書院、 東京).
10. *Куні Такеюкі*. Виставки та Японія доби Мейджі / Куні Такеюкі. — Токіо, 2010. — 228 с. (國雄行. 博覧会と明治の日本).
11. *Ошікірі Такайо*. Японія сто років тому (E.S. Morse Collection / Photography Peaboy Museum of Salem) / Ошікірі Такайо. — Токіо, 1983. — 212 с. (押切隆世「百年前の日本」　（セイラム・ピーボディー博物館蔵　/　モース　コレクション写真編）東京　一九八三年　二一二頁。).
12. *Фукуі Ясутамі*. Історія розквіту та занепаду окімоно зі слонової кістки в період Мейджі / Фукуі Ясутамі // Мистецтво японського різьблення зі слонової кістки. — Токіо, 1996. — 217 с. (　福井泰民　「明治の牙彫置物盛衰史」　『日本象牙美術』　東京　一九九六年　二一〇－二一七頁。).
13. *Ікеда Шінобу*. Женский образ в японской живописи с точки зрения гендерной истории искусства / Ікеда Шінобу. — Чи кума Себе, 1998. — 208 с. (イケダシノブ　『日本絵画の女性像　—ジェンダー美術史の視点から』　筑摩書房 (ちくまプリマーブックス120)　1998年).

Svitlana Rybalko

ON THE IMAGES OF PEASANTS IN JAPANESE ART OF THE LATE XIX AND THE FIRST THIRD XX cc: AESTHETICS, ETHNOGRAPHY AND COLONIAL POLICY

In the focus of the following article have been put peasants' images of Japanese art in the late XIX and the first third of XX cc. as well as some reasons of their spreading and peculiarities of the treatment Development of the rural theme in connection with progress of ethnography and colonial policy has been traced. Among considered materials there are paintings, graphical sheets, sculptures, works of applied ornamental art.

Keywords: Japanese art, modernization, ethnography, colonialism, rural motives, peasants' images.

Свитлана Рыбалко

ОБРАЗЫ КРЕСТЬЯН В ЯПОНСКОМ ИСКУССТВЕ КОНЦА XIX — ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ст.: ЭСТЕТИКА, ЭТНОГРАФИЯ, КОЛОНИАЛЬНАЯ ПОЛИТИКА

В статье рассматриваются причины распространения и особенности трактовки образов крестьян в японском искусстве конца XIX — первой трети XX столетия. Определяется связь между разработкой крестьянской тематики и развитием этнографии и политики колониализма. К анализируемым материалам привлечены произведения живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства.

Ключевые слова: японское искусство, модернизация, этнография, колониализм, крестянсие мотивы, образы крестьян.



Лілія ПАСІЧНИК

КРИМСЬКОТАТАРСЬКЕ ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНИЙ СТАН

Досліджується кримськотатарське ювелірне мистецтво, виокремлюється творчість сучасних художників, які відроджують традиційний для культури кримських татар вид декоративно-прикладного мистецтва після повернення з депортації.

Ключові слова: кримськотатарський народ, традиційне ювелірне мистецтво, сучасний стан розвитку.

Ювелірне мистецтво та мистецтво художньої обробки металу в історії культури кримських татар має давні традиції і є одним з найпоширеніших видів декоративно-прикладного мистецтва цього народу, що розвивалося на ґрунті та під впливом культур інших етносів, які проживали на території Кримського півострова, проте воно склалося як окреме, відмінне від мистецтв інших народів, явище — самобутнє та символічне. Ювелірне мистецтво кримських татар насамперед було пов'язане зі створенням цілого комплексу традиційних прикрас, які відображали як матеріальну, так і духовну культуру цього народу, закумулювавши в собі низку національних естетичних, світоглядних та релігійних уявлень та вірувань.

Досі немає окремого монографічного дослідження, присвяченого вивченню ювелірного мистецтва кримських татар, яке б детально висвітлювало його історичний розвиток та найбільш важливі трансформаційні зміни, що, зокрема, трапилися в цій сфері у зв'язку з культурними впливами на ювелірне мистецтво культури інших народів та зміни релігійних переконань від язичництва до ісламу. Деяку епізодичну інформацію містять, переважно, записи мандрівників (Челебі, Кондаракі, Орловської, Радде тощо) та праці У. Боданінського та П. Нікольського, опубліковані до середини XX ст. [4; 11]. Лише у 2000-х рр. ця проблематика була частково актуалізована сучасними дослідниками. Нині найбільш вагомими працями про ювелірне мистецтво в контексті загального дослідження про культуру та мистецтво кримськотатарського населення є монографії І. Заатова [6] та Н. Акчуріної-Муфтієвої [2], окремі розрізнені відомості про сучасних майстрів ювелірної справи містять публікації різних авторів у періодичних виданнях.

Зразків традиційного ювелірного мистецтво кримських татар XX ст. вкрай обмаль, що пов'язано з трагічними подіями в історії життя цього народу — голодом, репресіями, депортацією, зокрема у 1944 р. було втрачено великі колекції ювелірних виробів у тодішніх центрах вивчення матеріальної культури — Бахчисарайському палаці-музеї та Ялтинському історичному музеї, багаті фонди яких були сформовані під час низки археологічно-етнографічних експедицій у 1920-х рр. до різних регіонів півострова [6, с. 212]. У цей період тимчасового сплеску зацікавлення кримськотатарською культурою кращі вироби бахчисарайських ювелірів, разом з іншими творами, були експо-



Іззет Аблаєв. Браслет. Мельхіор. Техніка філіграні. 2000 р. Власність автора

новані в 1925 р. в Парижі на виставці Декоративного мистецтва та сучасної художньої промисловості [5, с. 13]. Після примусової депортації кримських татар та дисперсного розселення в різних частинах Радянського Союзу ювелірна справа як окремий вид декоративно-прикладного мистецтва припинила своє існування, і лише з кінця XX — початку XXI ст. й донині, після повернення на Батьківщину виселених татарських жителів Кримського півострова, відбувається певне відродження цього мистецтва, завдяки діяльності, по суті, декількох майстрів.

Найбільшими центрами ювелірного мистецтва в Криму ще з середньовіччя були міста Бахчисарай та Карасубазар, де до початку XX ст. функціонували такі форми організації праці, як цехи, у яких суворо дотримувалися вузької спеціалізації. Так, у галузі художнього металу виокремлювали професії зброярів («тюфекчилер»), слюсарів («чиленгирлер»), мідників і лудильників («бакирджилар» і «калайджилар»), ювелірів («куюмджи-ве-алтынджи» — від слова «кюймак», що значить «лити золото, срібло»). Цехи філігранників і золотих справ майстрів розміщували в центральній частині міста, цей фах вважався одним з найприбутковіших та шанованих. До найбільш відомих серед бахчисарайських ювелірів належить ім'я Веліша Уста.

Майстри-ювеліри працювали переважно зі сріблом, проте також використовували золото, мідь, залізо, коштовне та виробне каміння (сердолік, бірюзу, яшму, діаманти), бурштин, перламутр, перли, скло, штучне каміння. Володіючи різноманітними видами ювелірних технік виготовлення та оздоблення виробів особливої майстерності ремісники досягли переважно у техніці філіграні («чильтер») [3, с. 106]. Ювелірні прикраси — натільні та елементи одягу (нашивні та знімні) — були неодмінною складовою частиною жіночого та чоловічого вбрання, тому вимоги ансамблевості з народним костюмом та функціональності майстри дотримувалися досить чітко. Вказуючи на соціальний статус власника, ювелірні вироби виконували також інвестиційну, естетичну, практичну, ритуальну та, як вважалося, навіть магічну функції.

За призначенням традиційні натільні прикраси кримськотатарського населення можна об'єднати у декілька груп: 1) **для голови** — корони (сургуч, стефан); налобні стрічки з підвісками («баш-алтын»); скроневі підвіски («алтин-тас», «зилиф-аскъы»); сережки («купе», «ай-купе», «чарх», «купе-канатлы», «купе-фенер»); **2) шийні** — намиста з бісеру, перлів чи коралів («боюнджакъ»); металеве філігранне намисто («инджили-алтын»); пов'язка на шию з монетами («герданлыкъ»); **3) нагрудні** — філігранні намиста («тёпяу-инме»); суцільні металеві прикраси, що з'єднували сережки та нагрудне намисто («герданлы-купе», або «сыргъа ве боюнджакъ»); прикраси-решітки із перлів, монет, каміння («кафессы», «керги», «къапас», «ильван-пул»); **4) для рук** — браслети («билезлик», «джебе»); персні («юзюк», «алкъа»).

Лаконічний та стриманий колорит національного костюму кримських татар підкреслювали та доповнювали елементи одягу та прикраси, що пришивали або одягали поверх костюму: металеве навершя для жіночого головного убору (феса) — «тёпелик»; брошки та шпильки («алтын-сургуч», «ине», «зийнет-инеси», «топлу-ине»); металева прикрасанагрудник («кокослюк», за іншою версією — «герданлыкъ» [5, с. 11]); ґудзики («дёгме»); пояси («къушакъ», «къолан»), пряжки для поясів («къушакъ-баш»), елементи поясу («сулюк»).

До окремої групи, на думку Н. Акчуріної-Муфтієвої, слід віднести різноманітні нашийні та нагрудні амулетниці з молитвами («дувалыкъ», «къасиде», «дуа», «сачь-дуа») [2, с. 222].

У зв'язку з нівелюванням давніх обрядів, зміною політичної влади та, відповідно, європеїзацією та стандартизацією костюму, більшість видів традиційних прикрас до середини XX ст. уже не користувалася попитом і тому зникла (наприклад, скроневі, нагрудні, прикраси для одягу). Протягом останніх десятиліть увага до традиційних прикрас відновлюється — переважно, людей зацікавлюють сережки, браслети та каблучки, а також високо цінуються пояси та амулетниці, зокрема, під час здійснення обряду весілля за традиційними канонами використовують срібний філігранний пояс як обов'язковий атрибут вбрання нареченої.

Для кримськотатарських ювелірних виробів характерні графічна чіткість зображуваного, ажурність та мініатюрна деталізація композиції, символізм та багатоваріантність зображуваного. Досить стійка традиція у виготовленні ювелірних прикрас кримськотатарськими майстрами полягає не лише у використанні тих самих технологічних засобів, а й у збереженні найбільш типових художніх ознак: форм, розмірів, композицій, орнаментів тощо. Техніка філіграні, що полягає в укладанні та напаюванні тонкого скрученого металевого дроту у фігурну композицію на підготовлену поверхню-пластину виробу (фонова філігрань) або в суцільному з'єднанні між собою за допомогою паяння складених фігур зі скрученого дроту, які утворюють наскрізний мереживний візерунок (ажурна філігрань), досі залишається головною у виготовленні ювелірних виробів. Відповідно до ісламських переконань, за якими було заборонено зображати людину, в оздобленні кримськотатарських ювелірних прикрас немає антропоморфних мотивів, зате за допомогою великої кількості варіантів геометричних, рослинних та епіграфічних типів орнаментів, а іноді — за допомогою поєднання всіх зазначених, майстрам вдається передати глибокий символізм та багатозначне змістове навантаження виробів. Деякі рослинні мотиви (квітки, листя, гілки, плоди, виноград, кипариси, мигдаль) у прикрасах, окрім композиційної основи візерунку, мають також формотворчу функцію — «пряжки поясів у вигляді квітки, виноградного листка або мигдалю «бадем» [6, с. 228] і є відображенням колись одухотвореної навколишньої природи Криму. В основі найпоширеніших мотивів геометричного типу орнаменту (круга, трикутника, ромба, циліндра, волюти, восьми- та шестикутних зірок) — космогонічні уявлення населення та вірування про їх вплив на життя та долю людей. Часто, надаючи геометричним мотивам магічного значення, їх також брали за основу форми, так, зокрема, трубчасті та трикутні форми в амулетниці вважалися поєднанням жіночого і чоловічого начал та асоціювалися з ідеєю плодючості, багаточисленного потомства. Значення прикрас як амулетів-оберегів, у чому втілено пережитки доісламських вірувань — тотемізму, магії, культу природи [12, с. 10], повністю не зникло й донині. Апотропейна функція написів, цитат із Корану та молитов, вигравіюваних на прикрасах арабською мовою, завжди була чільною серед інших, а такі вироби мали найвагоміше магічне змістове навантаження.



Енвер Аблаєв. Нагрудна прикраса «Пори року». Мідь, кераміка, перламутр, мельхіор. 2000 р. Власність автора

Сучасних майстрів кримськотатарського ювелірного мистецтва — вкрай мало, тому що за довгі роки депортації, де суворі реалії життя змушували ювелірів займатися зовсім іншою діяльністю, шукаючи можливості для заробітку, де, власне, їхнє мистецтво було не затребуваним, було втрачено більше півстоліття, а це — ціле покоління тих майстрів, яким би старші наставники передали свої вміння та майстерність. Молоде покоління художників, народжених у



Айдер Асанов. Браслет. Срібло. Техніка філіграні. 2005 р. Приватна колекція

депортації, відірване від своїх коренів, поповнювало лави діячів узбецького, таджицького, казахського, російського мистецтва і тільки наприкінці 1980-х рр., після масового повернення великої частини кримських татар на Батьківщину, стало можливим відродження національних ремесел. З початку 1990-х рр. окремі художники докладають свої творчих зусиль для відродження народного мистецтва Криму. Чимало старань для відродження ремесел та пропагування кримськотатарської культури зробив член Національної спілки народних майстрів України, Заслужений художник України, майстер ткацтва, вишивки, кераміки, живопису, дослідник-етнограф та педагог Мамут Чурлу [7, с. 7; 17, с. 8], який зумів згуртувати цілу когорту сучасних майстрів-прикладників. Він — автор і куратор масштабного проекту «Кримський стиль» [13, с. 10; 19, с. 8], до якого, серед інших, входять і майстри-ювеліри.

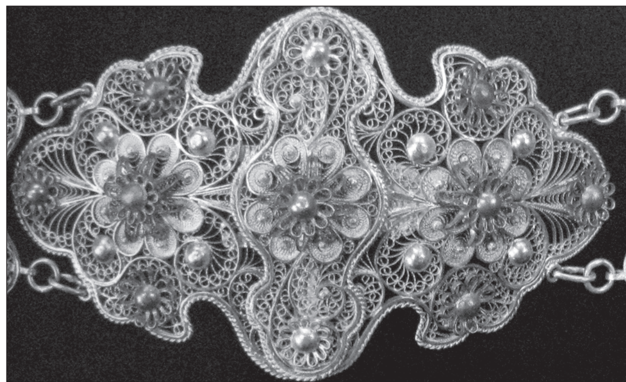
Саме тому так важливо, аби творчість тих небагатьох майстрів, які займаються ювелірною справою, була загальновідомою, гідно оціненою сучасниками, щоб привернути увагу до катастрофічного стану цього традиційного для кримськотатарського народу виду декоративно-прикладного мистецтва, адже є реальна загроза, що воно зникне назовсім.

Одним із перших серед тих, хто, повернувшись на етнічну Батьківщину, почав відроджувати ювелірне мистецтво, є сімферопольський майстер **Іззет Аблаєв** (1940 р. н.) — різносторонній обдарований художник — ювелір, живописець, кераміст та поет, якого шанобливо називають «Іззет-уста», — цей титул — як найвище поцінування його творчого доробку високого рівня. Творчість цього художника, члена Спілки художників України, Заслуженого художника АРК, є яскравим прикладом самовідданої праці заради мистецтва, зокрема його внесок у збереження та розвиток кримськотатарського ювелірного мистецтва важко переоцінити. Народившись в селі Бахча-Елі (Карасубазарський р-н АРК) в сім'ї народних умільців, протягом життя в період депортації Іззет Аблаєв навчався в художніх студіях у Ташкенті (Узбекистан), де, захопившись багатими художніми можливостями кераміки, працював у сувенірному цеху керамічного заводу, а згодом — очолював Ташкентський експериментально-творчий комбінат прикладного мистецтва, створивши чимало монументальних керамічних творів, його фонтани, панно, скульптури й досі прикрашають різні об'єкти в містах Середньої Азії та Росії [15, с. 6]. Паралельно з тим, Іззет Аблаєв опановував ювелірне мистецтво, зокрема традиційну техніку кримськотатарських ремісників — філігрань, а після повернення на початку 1990-х рр. до Криму основною творчою діяльністю художника стало ювелірне мистецтво та живопис. Звернувшись до виготовлення традиційних народних прикрас, майстер сприяє відродженню та спадкоємності культури народу, яка протягом тривалого часу була позбавлена можливості розвиватися на Батьківщині. Ювелір Іззет Аблаєв — учасник багатьох виставок, уперше його творчий ювелірний доробок експонувався в 1990 році в Будинку Спілки художників Криму (м. Сімферополь), а його власні персоналії, що відбулися в 2000, 2004, 2007-му рр., засвідчили високий рівень майстерності та творчий підхід до традиційного ювелірного мистецтва, адже, окрім усталених сторіччями канонів виконання та використання традиційних матеріалів та технік, майстер по-авторському переосмислює багатий мистецький досвід свого народу, збагачуючи та трансформуючи його власними творчими знахідками, відповідно до здобутих знань та вмінь з інших видів мистецтва, зокрема кераміки та живопису. Так, художник вводить до своїх традиційних за формою творів авторські вставки з поливної кераміки та каміння, що надає виробу нового звучання і дає змогу виокремити такі твори в проміжну видову категорію ювелірних прикрас — на межі традиціоналізму та авторського мистецтва, що гармонійно поєднують кращі художні ознаки традиційних виробів з сучасними тенденціями використання нетрадиційних матеріалів в авторському юве-

лірному мистецтві. Іззет-уста створює вишукані філігранні прикраси, це, переважно, пояси, амулетниці, сережки та браслети, перевагу віддає гарнітурам (сережки, кольє або намисто, підвісок, браслет), адже, за його словами, «вони пов'язані між собою характером» [8, с. 4]. Творчий доробок майстра зберігається в Етнографічному музеї Берліна, Сімферополя, Бахчисарайському палаці-музеї та приватних колекціях у Великобританії, Фінляндії, США, Данії, Японії та Канади.

Спадкоємність передачі досвіду молодшому поколінню є невід'ємною умовою збереження та розвитку культурного надбання народу. Син Іззета Аблаєва **Енвер Аблаєв** (1973 р. н.) — ювелір, тривалий час працював реставратором по металу в Кримському етнографічному музеї, перейнявши від батька навички роботи з металом та керамікою, а також під час навчання в Республіканському художньому училищі ім. П.П. Бенькова на відділенні кераміки (м. Ташкент, Узбекистан), згодом — у Кримському індустріально-педагогічному університеті за спеціальністю «Скульптура». Нині Енвер Аблаєв — старший науковий співробітник відділу експозиційно-виставкової та культурно-масової роботи КРУ «Кримськотатарський музей мистецтв». Він також продовжує сімейну справу, створюючи особливі авторські прикраси в авангардному стилі та в контексті традиційного ювелірного мистецтва у техніці філіграні, де художник експериментує з формами, матеріалами, залучаючи каміння, кераміку, однак залишаючи домінантні для кримськотатарського народного мистецтва мотиви та елементи-символи, що мають давній сакральний зміст. Також Енвер Аблаєв працює в жанрах графіки, малих пластичних форм та батіку [16, с. 5]. Персональні виставки художника відбулися в 1996 та 1999 рр., він також бере активну участь у багатьох колективних виставках. Його вироби засвідчують творчу зрілість митця, його нестандартне авторське бачення світу та призначення художника в ньому. У колекціях музеїв Криму, приватних збірках України, Росії, Вірменії, Польщі, Німеччини та Швейцарії зберігаються твори художника, що є кращими зразками авторського ювелірного мистецтва, яке розвинулося на національній основі.

Унікальним осередком, де дбають про збереження та розвиток традиційного ювелірного мистецтва, є Центр відродження народних ремесел у Бахчисараї, де справу передачі власного досвіду ювелірного ремесла молодшому поколінню продовжує нащадок ювелірної династії в Бахчисараї **Айдер Асанов** (1928 р. н.) — лауреат премії імені Марії Приймаченко в галузі народного мистецтва, Заслужений майстер народної творчості України, член Національної спілки народних майстрів України, педагогічна лепта якого є особливо цінною для безперервності традицій ювелірного мистецтва в Криму. Його батько мав власну майстерню, працював в артілі «Куюмджі», тому з дитинства майбутній майстер опановував секрети цього ремесла, а згодом, уже в депортації, Айдер Асанов отримав освіту за фахом «Холодна обробка металу». Працюючи на заводах, він не полишав улюбленого заняття, створюючи прикраси на замовлення, набуваючи практичного досвіду та відточуючи навички роботи з металом. Після повернення на Батьківщину, майстер лише в 2000-му році, завдяки створенню Фондом «Відродження Криму» та Турецьким агентством співпраці і розвитку «ТІКА» Центру відродження народних ремесел: філіграні, карбування, в'язання, ткацтва, вишивки, гончарства, отримав змогу займатися улюбленою справою, продовживши обірвану на півстоліття нитку зв'язку поколінь [18, с. 7]. У Центрі Айдер Асанов передає учням власну ювелірну майстерність, зокрема вміння працювати в традиційній для кримськотатарських майстрів техніці філіграні. Декілька його учнів згодом вступили до Львівської академії мистецтв на відділення «Художній метал», що також є показником рівня здобутих у його «ювелірній школі» знань та вмінь. Майстер, відкриваючи секрети роботи з металом молодим людям, які вирішують займатися цим мисте-



Ельміра Асанова. Пряжка пояса. Срібло, позолота. Техніка філіграні. 2003 р. Приватна колекція



Руслан Деніслямов. Гарнітур «Бант». Срібло, об'ємна філігрань, 2013 р. Приватна колекція

цтвом, робить свій внесок у справу пропагування та збереження цього давнього ремесла в Криму, допомагає їм робити високоякісні речі, гідні бути представленими в експозиції музеїв. Виставкова діяльність самого автора розпочалася в 2003 році у Ґданську (Польща), згодом — у Стамбулі (Туреччина), відтоді він — учасник багатьох виставок та проекту «Кримський стиль». У конкурсі «Золотий оберіг», що відбувався в рамках виставки «Ювелір Київ Міжнародна» (2004), майстер був нагороджений дипломом у номінації «За збереження національних традицій» [9, с. 12].

У своїх виробах Айдер Асанов використовує різні матеріали, поєднуючи срібло, мельхіор, мідь, смальту, він домагається майстерного опрацювання кожної деталі, багатоваріантності традиційних мотивів, збереження того символічного наповнення та значення, якого століттями надавали ювелірним прикрасам кримськотатарські майстри, внаслідок чого його вироби — пояси, нашийні та нагрудні прикраси, браслети, сережки, амулетниці — мають не лише високу якість виконання, але й є уособленням вишуканого естетичного та художнього рівня традиційного ремесла «куюмджи». Творчий доробок майстра є добрим зразком кримськотатарського ювелірного мистецтва, що ґрунтується на багатовіковій народній традиції художньої обробки металу, однак уже його учні розвивають здобуті навички, стаючи на пошуки нових декоративних форм, вносячи власні художні акценти та дещо трансформуючи традиційні види прикрас відповідно до нового естетичного бачення, для того, аби це мистецтво існувало в контексті сучасності, не втративши при цьому своєї традиційної форми та символічного значення.

У Центрі навчається також донька Айдера Асанова **Ельміра Асанова** (1965 р. н.) — народна майстриня-ювелір, яка, зацікавившись батьковим фахом, після роботи викладачем музики у депортації та повернення до Криму, з 2001 року навчалася ювелірному мистецтву майстерні свого батька, вищу освіту здобула в Кримському інженерно-педагогічному інституті за спеціальністю «Декоративне мистецтво» і вже досягла певних успіхів у цій справі, неодноразово беручи участь у виставках в Україні та за кордоном, вона також — учасник проекту «Кримський стиль» [9, с. 37]. Річ у тім, що традиційно до ремісничих цехів кримських татарів ніколи не приймали жінок, тому цілком ймовірно, що вона є єдиною представницею цього народу, яка перейняла майстерність від свого батька — потомственного представника династії ювелірів-цеховиків і, використовуючи набуті знання у своїй творчості, створює ефектні мереживні прикраси — амулетниці, пояси, нагрудні прикраси, підвіски, браслети, сережки, які є гідним продовженням національного стилю ювелірного мистецтва і, працюючи в Центрі відродження народних ремесел, разом з батьком навчає своєму ремеслу учнів [14, с. 7].

Ще один учень Айдера Асанова **Руслан Деніслямов** (1987 р. н.) — майстер-ювелір, належить до молодшого покоління майстрів декоративно-прикладного мистецтва, на яких покладено великі сподівання як на самостійну творчу когорту, які, перейнявши культурний та практичний досвід світочів народного мистецтва, зможуть з належною повагою та професіоналізмом збагачувати національну скарбницю культури кримськотатарського народу. Навчаючись з чотирнадцяти років у Центрі відродження традиційних ремесел та в Сімферопольському ювелірному коледжі, молодий майстер уже отримав певне визнання свого професіоналізму та творчості, неодноразово беручи участь у всеукраїнських виставках та проекті «Кримський стиль» [9, с. 36]. Створюючи різні прикраси — пояси, сережки, амулетниці, кольє та навіть запонки, Руслан Деніслямов варіює різні орнаментальні мотиви, по-своєму трансформуючи традиційне мистецтво, шукаючи нові художні засоби та форми, адже, за його словами: «Кожен новий виріб —

як нова подія в житті. І чим вдаліший виріб, тим яскравіша подія» [1, с. 6].

Представник ще однієї династії майстрів та народних умільців, який займається художньою обробкою металу — **Асан Галімов** (1951 р. н.) — художник-орнаменталіст, ювелір, член Національних Спілок художників України та Криму, Заслужений художник АРК, онук знаменитого кримськотатарського майстра-карбувальника, зброяра, ювеліра, орнаменталіста, члена Союзу Радянських художників Кримської РСР Амета Калафатова — одного з найбільш яскравих та обдарованих представників кримськотатарського декоративно-прикладного мистецтва кінця XIX — початку XX ст. За більш ніж півстоліття своєї творчості він створив близько трьохсот високохудожніх орнаментів для настінних розписів, тканин, вишивок, карбованих робіт. Тому творчість Асана Галімова є тією творчою ланкою, що єднає та збагачує національне мистецтво кримських татар різних поколінь. Здобувши добру практику «під час стажування в майстерні Спілки художників Узбекистану у відомого скульптора, карбувальника Амона Азізова» [6, с. 229—230], художник отримав фах ювеліра в Ташкентському спеціальному професійно-технічному училищі і, переїхавши до Криму, у будинку свого відомого предка створив майстерню. Розробляючи нові авторські орнаментальні композиції на основі традиційних зразків та форм, майстер використовує їх під час створення карбованих робіт на міді та латуні, застосовуючи іноді такі матеріали, як перламутр, смальту, скло. Здебільшого, це мідний орнаментований посуд (таці, тарелі, джезве, скриньки, візитниці тощо), але також і мельхіорові ювелірні прикраси — пряжки поясів, браслети, сережки, каблучки. Художник бере участь у багатьох виставках та етнофестивалях, також він є учасником проекту «Кримський стиль» [9, с. 24] і власним творчим прикладом сприяє відродженню та розвитку традиції мистецтва карбування кримськотатарського народу. Його вироби зберігаються в багатьох музеях, зокрема в Сімферопольському краєзнавчому музеї, приватних збірках України, Росії, США, Німеччини, Великобританії, Польщі та Туреччини.

Отже, характеристика діяльності тих небагатьох майстрів, що працюють на основі традиційного національного мистецтва, засвідчує, що сучасне ювелірне мистецтво кримських татар — яскраве явище в культурі народу, яке розвинулося на ґрунті квінтесенції культурних впливів багатьох етносів і нині робить лише перші кроки до відродження та збагачення славетного культурного надбання предків. Звернення до національних мотивів та давніх ремісничих технік активних і небайдужих до долі культури свого народу художників подає надію на продовження написання історії кримськотатарського декоративного мистецтва та ювелірного мистецтва зокрема. Сучасні майстри — старшого та молодшого поколінь, створюючи свої вироби, знаходяться в постійному творчому пошуку нових, актуальних для сьогодення форм, мотивів та матеріалів, по-новому використовуючи та інтерпретуючи національне традиційне народне мистецтво. Маємо надію, що багатовікова спадщина збагатиться творчим доробком сучасних майстрів-ювелірів і стане новим щаблем розвитку та поступу кримськотатарського декоративного мистецтва до світового культурного простору [10, с. 5].

1. *АЙ-мелевШЕ*. Новое поколение крымских мастеров / АЙ-мелевШЕ // Avdet. — 2011. — № 23 (654). — С. 6—7.
2. *Акчурина-Муфтиева Н.* Декоративно-прикладное искусство крымских татар XV — первой половины XX вв. : монография / Нурия Акчурина-Муфтиева. — Симферополь : Симферопольская городская типография, 2008. — 392 с.
3. *Акчуріна-Муфтієва Н.* Ювелірне мистецтво кримських татар / Нурія Акчуріна-Муфтієва // Образотворче мистецтво. — 2013. — № 3. — С. 106—109.
4. *Боданинский У.* Ювелирно-филигранное производство: (этнографическое изучение крымских татар) / Усеин Абдрефиевич Боданинский // Крымские татары: хрестоматия по этнической истории и традиционной культуре. — К. : Стилос, 2005. — С. 73—74.
5. *Желтухина О.* Исчезающее искусство филиграни / Ольга Желтухина // Qasevet. — 2000. — № 1 (27). — С. 10—14.
6. *Заатов І.* Кримсько-татарське образотворче і декоративно-прикладне мистецтво XX ст. (Генезис, еволюція, сучасний стан) / Ісмет Заатов. — Сімферополь : Доля, 2002. — 279 с.
7. *Зорина Е.* Магическая сила старины: О творчестве М. Чурлу / Елена Зорина // Крымские известия. — 2007. — 29 марта. — С. 7.
8. *Керимова Г.* Ювелир Иззет-уста / Гульнара Керимова // Авдет. — 2000. — № 9 (243). — С. 4.
9. Кримський стиль : альбом-каталог / автор ідеї та куратор проекту «Кримський стиль» Мамут Чурлу за

підтримки USAID від американського народу ; вступ. сл. О. Соболєва. — К. : ВХ студіо, 2011. — 40 с.
10. *Мамут Чурлу*. Народ жив, пока жива его культура: О возрождении национальных традиций / бесед. В. Абдураимов, А. Эмиров // Полуостров. — 2008. — 25—31 января. — С. 5.
11. *Никольский П*. Бахчисарай. Культурно-историческая екскурсия / П.В. Никольский. — Симферополь, 1924. — 75 с.
12. *Османова З*. Магическая функция крымскотатарских ювелирных украшений / Зера Османова // Avdet. — 2008. — № 12 (488). — С. 10—11.
13. *Прокурашко О*. Крымский стиль: О возрождении в Крыму народного искусства, утраченных ценностей и традиций / О. Прокурашко // Диалог. — 2006. — 20—27 января. — С. 10.
14. *Сеитбекиров А*. Искусство живет в веках: Айдер Асанов возрождает тайну филиграни / Адиль Сеитбекиров // Голос Крыма. — 2006. — 1 января. — С. 1.
15. *Усеинова Г*. Музыка узоров, живущая в серце / Гульнара Усеинова // Голос Крыма. — 2004. — 23 января. — С. 1, 6.
16. *Усеинова Г*. Творящий красоту достоин восхищения / Гульнара Усеинова // Голос Крыма. — 2000. — 24 марта. — С. 5.
17. *Черкезова Э*. Работы Мамута Чурлу представлены на выставке в Чикаго / Эльмира Черкезова // Голос Крыма. — 2004. — 19 ноября. — С. 8.
18. *Чурлу М*. Айдер Асанов — филигранных дел мастер / Мамут Чурлу // Голос Крыма. — 2012. — 30 марта. — С. 1, 7.
19. *Чурлу М*. Неповторимый «Крымский стиль» / Мамут Чурлу // Авдет. — 2007. — 12 января. — С. 8.

Lilia Pasichnyk

ON CRIMEAN TATARS' JEWELLERY ART, ITS TRADITIONS AND THE PRESENT-DAY STATE

The article has been dedicated to the studies in jewellery art by Crimean Tatar nation. Characteristics of traditional jewellery artistry have been presented as well as creative features by contemporary artists who breathe new life into centuries-proven schemes of Crimean Tatar decorative and applied art after their people's return out of exile.

Keywords: Crimean Tatar nation, jewellery, traditional art, present stage of development.

Лилия Пасичнык

КРЫМСКОТАТАРСКОЕ ЮВЕЛИРНОЕ ИСКУССТВО: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОЕ ПОЛОЖЕНИЕ

Эта статья посвящена изучению крымскотатарского ювелирного искусства. Автор характеризирует традиционное ювелирное искусство этого народа и выделяет творчество современных художников, которые возрождают традиционный для культуры крымских татар вид декоративно-прикладного искусства по возвращению из депортации.

Ключевые слова: крымскотатарский народ, традиционное ювелирное искусство, современное состояние развития.



Іванна М'ЯКОТА

М. КАЗАС І ДРАМАТУРГІЯ М. МЕТЕРЛІНКА: ДОСВІД ІНТЕРМЕДІАЛЬНОГО АНАЛІЗУ

Досліджується специфіка художньої інтерпретації драматургічних творів бельгійського письменника-символіста М. Метерлінка в ілюстративних циклах севастопольського художника Михайла Казаса (1889—1918). У зв'язку із цим розглядаються особливості сприйняття поезії та драматургії М. Метерлінка у контексті російської культури Срібного віку, аналізується традиція графічного осмислення творів письменника та її роль у розвитку ілюстративних серій М. Казаса, досліджуються образно-стильові особливості ілюстрацій М. Казаса до п'єс «Пелеас та Мелісандра», «Сестра Беатріса», «Принцеса Мален» (?), виявляються основні типи взаємодії мови драматургії та графіки в образотворчому тексті.

Ключові слова: графіка, ілюстрація, стилізація, декоративізм, інтермедіальність.

Творчість севастопольського художника Михайла Казаса є одним із найяскравіших та своєрідних явищ у мистецтві Криму перших десятиліть XX ст. Незважаючи на трагічно короткий життєвий шлях[1], графічні роботи майстра засвідчують зрілість та оригінальність образної концепції, — квінтесенції новаційних мистецьких візій у західноєвропейській і російській культурі межі XIX—XX ст. Подібно до провідних представників модерну, М. Казаса цікавили проблеми художньо осмисленої площини, лінії, силуету, ритму, які у його творах набули значення самоцінних засобів образотворчої виразності. Цілком суголосними художнім шуканням межі століть є характерні творчості митця синтез культурних традицій, ототожнення мрії та реальності, цілком модерна театральна концептуалізація дійсності, символічність виразу змістів буття. Усі ці якості творчої манери художника якнайбільш повно відображені у його ілюстративних циклах[2], які посі-

[1] Михайло Мойсейович Казас (1889—1918) народився 13 вересня 1889 р. у Севастополі в інтелігентній караїмській родині. Навчався у Севастопольському реальному училищі, яке закінчив у 1907 р. За порадою відомого художника-баталіста Ф. Рубо, поступив до Мюнхенської академії мистецтв (зак. у 1911 р.). З метою професійного вдосконалення здійснив подорожі по Франції та Закавказзю. У 1913 р. відвідав Петербург, де вивчав художнє зібрання Ермітажу та Російського музею. На початку Першої світової війни у чині прапорщика був мобілізований у Російську імператорську армію. 23 лютого 1918 р. був розстріляний революційними матросами під час т. з. «Варфоломіївських ночей» в Севастополі.

[2] Ймовірно, сприйняттю М. Казасом властивого добі модерну захоплення книжковою ілюстрацією значно посприяв інтелектуальний клімат сімейного оточення. Батько М. Казаса, Мойсей Ілліч Казас, закінчив Петербурзький університет — факультети східних мов та юридичний. Відмовившись від дипломатичної кар'єри, він повернувся в Севастополь, де впродовж п'ятдесяти років викладав у Констянтинівському реальному училищі історію, російську, французьку мови та географію. За свідченням сучасників, він був людиною надзвичайно обдарованою та освіченою, знав десять мов. Мати митця, Катерина Осипівна Казас (вроджена Єрак), походила з інтелігентної сім'ї. Її батько Йосип Єрак у 1868 р. переклав на турецьку мову та видав у Петербурзі «Бахчисарайський фонтан» і «Талісман» О. Пушкіна. Не випадково, живий інтерес художника до образів дійсності поєднувався з глибоким та вдумливим знанням літератури, фольклору та історії. За свідченням друга художника, мистецтвознавця Л.М. Афанасьєва [11, с. 84], в домі Казасів була велика бібліотека, виписувались новинки російської і зарубіжної літератури та ілюстровані літературно-художні журнали.



Пеліас та Мелізанда (Мелізанда біля озера). Папір, темпера

дали важливе місце на кожному з етапів його недовгого, проте винятково яскравого творчого поступу.

Попри виразну своєрідність художнього спадку М. Казаса та його унікальне місце в переважно пейзажному образотворчому мистецтві Криму, у вітчизняній науковій традиції творчість майстра загалом та його ілюстративні цикли зокрема не стали предметом комплексного наукового дослідження. Частково це пояснюється надзвичайно коротким творчим шляхом митця, частково, — фрагментарною збереженістю його доробку, значна частина якого загинула під час революції та Другої світової війни. У науковій літературі дослідженню графічних аркушів художника присвячено розвідку О. Алексєєвої [1]. Символізм образів майстра розглядається у публікації Л. Бровко [3]. Загальний огляд та аналіз творчості М. Казаса представлено у роботах Р. Подуфалого [8]. На сьогодні переважна більшість (близько 480) графічних аркушів митця зберігається у Сімферопольському художньому музеї. Головною джерельною базою для реконструкції життєвого шляху М. Казаса залишаються свідчення його сестри Олександри Казас, в яких висвітлюється подієвий аспект життя художника, і лише побіжно, — його творчі уподобання та інтереси [5].

Важливе місце у творчості М. Казаса 1911—1913 рр. посідають ілюстрації до п'єс бельгійського письменника, драматурга та філософа Моріса Метерлінка: «Пелеас та Мелісандра», «Сестра Беатріса», «Принцеса Мален» (?), «Жуазель». У першому із названих циклів художник розвиває ту надзвичайно цілісну та декоративну манеру, яка була представлена у «Слові про Ігорів похід». В останніх — віднаходить нові, лаконічні, суто графічні засоби художньої виразності. В обох випадках майстер прагне до створення своєрідного драматургічно-графічного синтезу, в якому виразові елементи різних мовних систем утворюють надзвичайно органічну, інтермедіальну, образну цілісність.

Вагомість дослідження особливостей інтермедіального художнього дискурсу «метерлінківських» ілюстративних циклів М. Казаса визначається, насамперед, тим, що поезія та п'єси М. Метерлінка в російській культурі Срібного віку стали своєрідним каталізатором утвердження нових художніх концепцій, вагомим чинником здійснюваного сумісними зусиллями літератури, драматургії, живопису та графіки міжвидового образного синтезу. Окрім того, саме такий дослідницький ракурс дає змогу виявити ставлення молодого кримського митця до естетичних ідей часу загалом та символічної художньої програми зокрема. Останнє набуває особливої актуальності з огляду на те, що безпосередні свідчення М. Казаса стосовно його художніх преференцій нам невідомі.

Творчість бельгійського письменника-символіста М. Метерлінка стала знаковим явищем у культурі межі XIX—XX століть. Згодом розцінювана як одне з багатьох явищ літератури символізму, за доби модерну вона була своєрідним *profession de foi*, — тематичним та образним. Драми Метерлінка проголошувались кращими зразками символічного мистецтва, їх автора називали «бельгійським Шекспіром»... Як неодноразово відзначалось у науковій літературі [4, с. 7; 2, с. 169], у творах М. Метерлінка в яскравій та незвичній художній формі втілився дуалізм світовідчуття, обумовлений тривожними прозріннями «*fin de siecle*», глибинними художніми інтуїціями надвечір'я класичної культури. За своїми світоглядними переконаннями М. Метерлінк — ідеаліст-містик, впевнений в утаємниченості сенсу буття та неможливості його пізнання силами обмеженого людського розуму. Лише душа, за твердженням поета, здатна осягнути таємниці вищого світу, тому тільки її невловимі рухи, її «бесіда з долею» гідні художнього зображення.

Саме доля, ця вища «рокова, невидима велика сила, наміри якої нікому невідомі», «підстерігає ко-

жен людський вчинок». Не випадково німою співучасницею усіх сюжетних ситуацій у просторі метерлінківських п'єс є смерть, трагічний відблиск якої особливо помітний в коханні, невід'ємному від страждання, тривожних передчуттів та очікування фатальної розв'язки («Пелеас і Мелісандра»). У перші десятиліття XX ст. саме ця здатність М. Метерлінка проникати в «сокровенні смисли буття», прозрівати за реальним «утаємничене містичне світло» приваблювали А. Бєлого, В. Брюсова, О. Блока, М. Мінського та інших визначних літераторів Срібного віку [8, с. 3; 9, с. 12; 12, с. 34].

Окрім того, в естетизованому культурному просторі модерну в творах Метерлінка вражала формальна новаційність, естетично довершена репрезентація ірраціонального. Не випадково бельгійський письменник здійснив великий вплив на розвиток європейського та російського символізму.

Як відомо, перші переклади Метерлінка російською мовою з'явились у 1890-х рр. У цей же час на матеріалі творчості письменника було здійснено спроби теоретичного обґрунтування символізму як нового літературного напряму (М. Мінський, «Північний вісник»). За зауваженням Н.В. Марусяк, саме «визнання Метерлінка зразком письменника-символіста у майбутньому посприяло популяризації його творів» [9, с. 14] в російському інтелігентському середовищі. Окрім того, у зв'язку із розглядом актуальних проблем вітчизняної літератури, творчість Метерлінка широко обговорювалась на сторінках літературно-художніх видань. Таким чином, «на межі XIX—XX ст. прагнення <...>, з однієї сторони, популяризувати, а з іншої — посвоєму осмислити й інтерпретувати творчість бельгійського символіста створило феномен «російського Метерлінка» й означило цілу епоху в російській культурі» [9, с. 17].

Одним із найбільш важливих наслідків впливу М. Метерлінка на розвиток російської художньої культури стало утвердження нових форм драматичного мистецтва та пошук нових засобів сценічної виразності [5, с. 103]. У 1904 р. на сцені Художнього театру у цілком класичній постановці К. Станіславського були представлені три драми Метерлінка: «Сліпі», «Непрошена», «Там, всередині», критичні рецензії яких були розміщені на сторінках провідних літературно-художніх видань.



Пеліас та Мелізанда (Мелізанда на пагорбі). Папір, темпера

З інших, принципово новаційних естетичних позицій до постановки метерлінківських п'єс, підійшов Вс. Мейєрхольд. Варто наголосити, що у контексті дослідження інтерпретації сюжетів М. Метерлінка М. Казасом творчість Мейєрхольда важлива також у зв'язку з тим, що у 1903 р., за часів навчання М. Казаса у реальному училищі, під час гастролей у Севастополі «Товариства нової драми Кошеварова та Мейєрхольда» була представлена п'єса М. Метерлінка «Непрошена» («Втируша»). За оцінкою критиків, ця загострено естетизована та умовна постановка стала зразком нового театру, «про який мріє Нова драма» (О. Ремізов). У 1906 р. у Театрі В.Ф. Комісаржевської Вс. Мейєрхольд поставив «Сестру Беатріче», у 1907 р. — «Пелеаса та Мелісандру», п'єси, які згодом будуть ілюстровані М. Казасом.

На момент звернення М. Казаса до творчості М. Метерлінка ілюстрування його поетичних збірок та п'єс мало певну традицію. На початку століття в Росії отримали поширення ілюстрації М. Метерлінка, виконані Г. Мінне та Ш. Дудле (1902). У 1903 р. у Москві було видано «Смерть Тентажиля» з ілюстраціями С.Ю. Судейкіна, у творах якого акцентовано зовнішню, декоративну сторону сюжету і залишено осторонь глибинну проблематику метерлінківської творчості. У 1908 р. постановка «Синьої птахи» М. Метерлінка у МХТ була художньо концептуалізована В. Єгоровим, ескізи декорацій якого за своїм пронизливим, поетичним ліризмом споріднені з ілюстраціями М. Казаса.



Принцеса з чашею. Папір, темпера

Однією із яскравих сторінок графічного осмислення творів М. Метерлінка стали ілюстрації М. Реріха. У 1905 р. художник виконав малюнки до тритомника бельгійського письменника, віддрукованого у видавництві М.В. Пирожкова (пер. Л. Вількіної). За думкою І.О. Гутта [6, с. 102], у п'єсах Метерлінка російського мистця приваблювала їх виразна лірично-поетична забарвленість.

Ілюстрації М. Реріха виконані тушшю і стилізовані під ксилографію, що надає їм своєрідного архаїчного колориту, співзвучного оздобленню інкунабул. При цьому зображення персонажів наслідують зразки більш ранньої готичної книжкової мініатюри [6, с. 107].

В ілюстраціях до популярної в Росії п'єси «Пелеас та Мелісандра», дія якої розгортається в ірреально-міфологічному часопросторі, М. Реріх підкреслює фольклорне, казкове начало, чаруючу зовнішню простоту, поєднану з глибиною психологічного змісту. Саме ця якість споріднює ілюстративні цикли М. Реріха та М. Казаса.

У виконаних в декоративно-узагальненій манері аркушах М. Казаса «Мелісандра біля озера», «Мелісандра на пагорбі» та «Озеро», завдяки впізнаваності фольклорної іконографії, підкреслюється саме міфологізм художнього хронотопу. Окрім того, у роботах молодого кримського митця надзвичайно вдало відтворюється поетичність п'єси бельгійського автора. Як відомо, М. Метерлінк дебютував у літературі одночасно і як поет, і як драматург, проте впродовж усього життя вважав себе, насамперед, поетом, стверджуючи, що всі його драми «написані віршами, і лише надруковані як проза». Невипадково, характеризуючи п'єси Метерлінка як «драматургічні вірші», критика відзначала, що в прозаїчному мовленні їх персонажів відчутний особливий ритм, що народжує відчуття мелодичності, музичності. Саме ці якості драматургічного претексту відчутні в композиції «Мелісандра біля озера Гандбоко», у якій ритмізовані співвідношення ліній та плям, поєднання бронзи, світло-рожевого, синього та бузкового створюють атмосферу поетично-музично концептуалізованого просвітленого смутку.

Окрім того, в ілюстраціях М. Казаса відчутна ще одна важлива якість п'єс Метерлінка, — їх образно навантажена схематична сюжетність та умовність. Як відзначалось в науковій літературі, «маленькі драми Метерлінка чарівно нереальні, глибоко життєві і правдиві <…> вони реальні власною нереальністю» [5, с. 104]. Разом з тим, при зовнішній нерухомості і, значною мірою, саме завдяки їй, бельгійський драматург розвиває інтенсивну внутрішню дію, «створює складні драматичні концепції при вражаючій простоті сюжетних колізій» [4, с. 12]. У «Мелісандрі біля озера» та «Мелісандрі на пагорбі» подібний ефект досягається акцентовано декоративною площинністю зображення та вже згаданою впізнаваністю фольклорної іконографіки, які підкреслюють ірреальність усього, що відбувається, умовність сюжету та образів. Крім того, глядач відчуває театральність зображеного, навмисне розташування героїв у змодельованому невидимим деміургом часопросторі та передвизначених лабіринтах колізій. Як наслідок, персонажі сприймають як маріонетки, спрямовані рукою долі, Провидіння, фатуму… Подібне пластичне вирішення глибоко органічне авторській драматургічній концепції Метерлінка. Важливо, що молодий митець відтворює не лише загальні образні, але й мовленнєві характеристики героїв метерлінківських п'єс, які, за зауваженням критики, завдяки повто-

ренню окремих слів та фраз перетворюються у «сомнамбул <…>, яких постійно відривають від тяжкого сну» [2, с. 376].

Загалом поетика ілюстративного циклу М. Казаса повною мірою може бути охарактеризована словами О. Блока, сказаними з приводу метерлінківської драми: «Пелеас та Мелісандра» належить до тих п'єс Метерлінка, в яких <…> помітна незаймана, розріджена атмосфера, просякнута чарівністю невимовно поетичною. Приваблива простота і завершеність — якась повітряна готика в ранковий, безлюдний і свіжий час. Це не трагедія, тому що тут діють не люди, а тільки душі, майже лише зітхання людей… Проте строгістю та злагодженістю нарисів — це паралельно до трагічного» [12, с. 89].

Суголосною метерлінківському хронотопу є також казкова умовність місця дії («у лісі», «на пагорбі», «біля озера»), яка в осмисленні бельгійського письменника тотожна загальності колізії, що може розгорнутись «де завгодно». Надзвичайно вдалим у цьому сенсі є побудований на зіставленні тонально зближених, насичених колористичних площин аркуш «Озеро», в якому пейзаж розвиває ліричні мотиви п'єси, при цьому ліризм набуває не стільки трагедійного, скільки елегійного забарвлення. Показовою є вишукана театрально-декораційна стилізованість зображення та звернення художника до характерного для нього фризового типу композиції.

Схожою емоційною активністю архітектурного та природного оточення позначені ілюстрації М. Казаса до драми «Сестра Беатріса»: «Процесія черниць» та «Черниці у храмі». Показово, що на відміну від М. Реріха, який розгорнуто ілюструє основні сюжетні моменти п'єси, М. Казас відтворює її поетику в улюблених ним сценах процесій. Так, у виконаній з використанням білил та туші «Процесії черниць» внутрішній драматизм сюжету передається за допомогою підкреслено гострого ракурсу руху, який розгортається з глибини модельованого простору прямо на глядача. При цьому автор зберігає загальну площинну цілісність композиції, її специфічно графічну ритмічну структуру. Подібний прийом «площинно-глибинної», дуалістичної організації аркуша надає творам М. Казаса особливого внутрішнього пластичного динамізму і може бути визначений як характерна ознака творчої манери митця. Типовим для М. Казаса композиційно-просторовим засобом відображення драматизму дії є також завищена «сферична лінія горизонту», що асоціюється із подихом-зітханням Землі, — прийом, який неодноразово застосовувався в більш ранніх творах майстра, у тому числі в «Слові про похід Ігорів».



Процесія монахинь. Папір, темпера

Утаємничена драматична інтонація метерлінківської п'єси відтворюється також за допомогою тонально-ритмічної та силуетної побудови аркуша, в якому зображені у повну силу чорного кольору рвані клубчасті хмари перегукуються із примарно-пульсуючими силуетами черниць, вбрання яких розвівається потужним, поривчастим вітром. Мотив незбагненної передвизначеності людського існування підкреслюється контрастом потужної енергії земної поверхні та хмар із дрібним, синкопованим ритмом процесії.

Особливого символічного та емоційного значення набуває зображення деформованих згідно до напружено-сферичного простору кам'яних мурів монастиря, — німих співучасників дії. Подібний прийом цілком відповідає поетиці п'єс М. Метерлінка. Як відзначалось в літературознавчих дослідженнях, психологічна та сюжетна активність житла, будівель, каменю притаманна багатьом п'єсам бельгійського письменника [4, с. 37]. Показово, що ця властивість поетики метерлінківських п'єс неодноразово акцентувалась також у ілюстраціях М. Реріха («Підземелля» /«Принцеса Мален», 1914/, «Кімната Мален» /1915/).

Принципово іншим є співвідношення персонажів та оточення у виконаному в техніці олівця та акварелі аркуші «Черниці в храмі», в якому сповнені

стрімкого, легкого руху, гранично узагальнені силуети персонажів уподібнюються видінню, що підкреслює примарність людського буття.

Загалом, за своїм образно-стильовим та технічним вирішенням ілюстрації до «Сестри Беатріси» близькі до побудованих на ритміці силуетів та лаконічних ліній пластичних варіацій на теми метерлінківських п'єс бельгійського художника-символіста Леона (Петруса-Людовіка) Спелеарта.

Повернення до декоративної манери «Пелеаса та Мелісандри» спостерігаємо в аркуші «Принцеса з чашею» (ймовірно, «Принцеса Мален»), проте організація форми та визначена нею образність тут принципово інші. Урочисто-декоративне, орнаментальне вирішення композиції, засноване на реквіємному зіставленні насичено-синіх, малиново-фіолетових та вохристо-коричневих, із вкрапленнями бронзи, тонів створює враження надбуденності моменту. Водночас особлива побудова форми, яка ніби піддається внутрішній деструкції, що посилюється згори до низу аркуша, та аморфно-трансформований силует вказують на трагічний характер цієї надбуденності й близькість трагічної розв'язки. Як і в ілюстраціях до «Пелеаса та Мелісандри», у цій роботі М. Казаса відчутна майстерна театральна стилізація, яка була однією із граней яскравого, не до кінця розкритого таланту молодого кримського митця.

Показово, що до ілюстрування творів М. Метерлінка М. Казас звернувся у 1911—1913 рр., тобто в період, коли актуальний формотворчий вплив метерлінківських п'єс та поезії на російську символічну літературну традицію добігав кінця і можна було підвести його естетичні підсумки. «Коли ми проголошуємо ім'я: Метерлінк, — зазначав О. Блок в 1907 р. в статті «Про драму», <...> ми вже не зазнаємо відчуття новизни <...> проте ми знаємо, що є Метерлінк, і саме це ім'я — вже догмат, один із тих догматів, яких притримуються одні та руйнують інші» [12, с. 98]. Ймовірно, у тому числі і цією обставиною обумовлене вільне, суто художнє й ігрове ставлення молодого кримського митця до метерлінківського художнього спадку, його узагальнено-поетичне та самоцінно-пластичне осмислення.

Загалом ілюстративні цикли М. Казаса до драматичних творів М. Метерлінка пов'язані з розширенням використовуваних засобів художньої виразності. Поряд із декоративно-театралізованою манерою ілюстрацій до «Пелеаса та Мелісандри», сформованою в ранніх серіях майстра, М. Казас застосовує суто графічну, тонально-ритмічну побудову графічного аркуша, — лаконічну, експресивну та вишукану («Сестра Беатріса»).

Продовжуючи традицію ілюстрування надзвичайно популярного в російському культурному середовищі Срібного віку бельгійського письменника, М. Казас у міфопоетичних образах «Пелеаса та Мелісандри» наближається до акцентовано фольклорних ілюстративних робіт М. Реріха. Водночас пронизливий ліризм казасівських образів споріднює його твори з театральними роботами В. Єгорова, а їх внутрішній, лаконічно виявлений драматизм та експресивна графічність, — з метерлінківськими ілюстраціями бельгійського художника-символіста Леона Спелеарта.

У цілому звернення М. Казаса до творчості М. Метерлінка пов'язане з переосмисленням у системі засобів образотворчого мистецтва переважно поетично-ліричних аспектів драм бельгійського письменника. У той же час у творах севастопольського художника присутні ті форми взаємодії драми та графіки, які дають змогу говорити про інтермедіальність художнього тексту. Зокрема М. Казас використовує образотворчі можливості художньої умовності (хронотопу, персонажів, їх мовленнєвих характеристик), яка підкреслює драматизм внутрішньої дії. Важливого символічно-емоційного навантаження в ілюстраціях М. Казаса набуває поетично осмислене предметне оточення, яке постає німим співучасником сюжетної колізії. Подібна побудова ілюстративних циклів відповідає як «різнокодовій» структурі метерлінківських п'єс, так і системі художньої образності символізму в цілому.

1. *Алексеева Е.Н.* Графика Михаила Казаса / Е.Н. Алексеева // Вісник ХДАДМ. — № 12. — 2008. — С. 3—7.
2. *Бобылева А.Л.* Морис Метерлинк / А.Л. Бобылева // Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX—XX вв. Очерки. — М. : РГГУ, 2001. — С. 369—378.
3. *Бровко Л.* Язык символов Михаила Казаса. К 120-летию со дня рождения художника / Л. Бровко //

Крымские известия. — № 144 (4347). — 2009. — 8 августа.
4. *Ван Бевер*. Мир исканий Метерлинка / Бевер Ван // Морис Метерлинк. Избранное. — М. : Гудьял-Пресс, 1999. — С. 5—12.
5. *Гольцева Г.А.* «Театр молчания» в одноактных пьесах-притчах «Непрошенная», «Слепые», «Там, внутри» Мориса Метерлинка / Г.А. Гольцева // V Межвузовская научно-практическая конференция. Ч. 1. — Волгоград, 2000. — С. 102—104.
6. *Гутт И.А.* Н.К. Рерих и драматургия Метерлинка / И.А. Гутт // Н.К. Рерих. Жизнь и творчество. — М. : Изобразительное искусство, 1978. — С. 101—111.
7. *Казас А.М.* Биография художника-живописца Михаила Моисеевича Казаса / А.М. Казас // Крымские искусствоведческие чтения. Сборник материалов / сост. Л.А. Бровко. — Симферополь, 2009. — С. 79—81.
8. *Марусяк Н.В.* Проблемы восприятия и интерпретации творчества Мориса Метерлинка в русской литературе 90-х гг. XIX — начала XX вв.: Поэзия, драматургия, театр : автореф. дис…канд. филол. наук / Н.В. Марусяк. — М., 1999. — 23 с.
9. *Марусяк Н.В.* «Русский Метерлинк». Поэзия и сцена / Н.В. Марусяк // М. Метерлинк в России «серебряного века». — М. : Рудомино, 2001. — С. 7—40.
10. *Подуфалый Р.* Удивительный дар рассказчика / Р. Подуфалый // Крымские известия. — 1989. — № 50.
11. Стенограмма вечера, посвященного памяти М.М. Казаса // Крымские искусствоведческие чтения. Сборник материалов / сост. Л.А. Бровко. — Симферополь, 2009. — С. 82—87.
12. *Тишунин Н.В.* Западноевропейский символизм и русская литература последней трети XIX — начала XX века / Н.В. Тишунин. — СПб. : ЛОИУУ, 1994. — 111 с.

Ivanna Myakota

M. KAZAS AND DRAMATURGY BY M. METERLINK: EXPERIENCE OF INTERMEDIALITY ANALISIS

The article deals with the research study of specifics of artistic interpretation of dramatic works by Belgian symbolist writer M. Meterlink in the illustrative cycles by Sevastopol artist Mikhail Kazas (1889—1918). In connection with that features of perception of poetry and dramaturgy by M. Meterlink are examined in the context of the Russian culture of Silver age, tradition of graphic comprehension of writer's works and its role in development of illustrative series by M. Kazas are analyzed, figurative and stylistic features of illustrations by M. Kazas for plays «Peleas and Melisandra», «Sister Beatrice», «Princess Malen» (?) are explored, the basic types of interplay of language, dramaturgy and graphics in a figurative text are determined.

Keywords: graphics, illustration, stylization, dekorativism, intermediality.

Иванна Мякота

М. КАЗАС И ДРАМАТУРГИЯ . МЕТЕРЛИНКА: ОПЫТ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОГО АНАЛИЗА

Исследуется специфики художественной интерпретации драматургических произведений бельгийского писателя-символиста М. Метерлинка в иллюстративных циклах севастопольского художника Михаила Казаса (1889—1918). В связи с этим рассматриваются особенности восприятия поэзии и драматургии М. Метерлинка в контексте русской культуры Серебряного века, анализируется традиция графического осмысления произведений писателя и роль в ее развитии иллюстративных серий М. Казаса, исследуются образно-стилистические особенности иллюстраций М. Казаса к пьесам «Пелеас и Мелисандра», «Сестра Беатриса», «Принцесса Мален» (?), выявляются основные типы взаимодействия языка драматургии и графики в изобразительном тексте.

Ключевые слова: графика, иллюстрация, стилизация, декоративизм, интермедиальность.



Наталя КОЛПАКОВА

ОБРАЗ СВ. ГЕОРГІЯ У МИСТЕЦТВІ ВІЗАНТІЇ

Проаналізовано три основні образи св. Георгія: мученика, патрона, рятівника. Обґрунтовано зміну іконографічних типів (мученика, пішого воїна, вершника) під впливом релігійних, політичних та соціальних факторів. Розглянуто смислове навантаження образу св. Георгія на різних етапах еволюції культу. Проведено аналіз вираження цих смислів у пам'ятках мистецтва Візантії.

Ключові слова: мистецтвознавство, іконографія, св. Георгій, Візантія.

Образу св. Георгія присвячено чимало досліджень, позаяк культурна багатоаспектність святого спричинила появу наукових розвідок у різних галузях — історії релігії, мистецтвознавстві, фольклористиці, культурології, філософії, психології. Тим не менше, надалі залишається актуальною проблема узагальнення та систематизації цих відомостей, використання наявних матеріалів у царині мистецтвознавства, зокрема аналіз взаємозв'язку смислового навантаження образу св. Георгія на різних етапах еволюції культу та вираження цих смислів мовою мистецтва. Такий комплексний підхід дасть змогу здійснити глибший аналіз різноманітних типів іконографії святого, точнішу атрибуцію його складових та специфіку зображення цього святого в українській культурі.

Важливою складовою мистецтвознавчого аналізу іконографії св. Георгія в українському мистецтві є дослідження впливу культу св. Георгія від часів його зародження на формування різних варіантів зображень святого. Позаяк образ св. Георгія приходить в українську культуру з прийняттям християнства східного обряду, предметом нашого дослідження постає еволюція образу св. Георгія та його іконографічні типи у мистецтві Візантії від періоду становлення культу святого.

У царині мистецтвознавства базовими з вивчення іконографії св. Георгія є праці: Й. Мислівця, Х. Волтера, П. Гротовського, В. Лазарєва. Чеський мистецтвознавець Й. Мислівец представив ґрунтовний іконографічний аналіз образу св. Георгія у праці «Св. Георгій у східно-християнському мистецтві» [19]. Вивчення зображень св. Георгія у контексті іконографії, агіографії та культу святих воїнів міститься у монографічній роботі британського візантолога Х. Волтера «Святі воїни у візантійській традиції» [22].

У дослідженні «Новий пам'ятник станкового живопису XII ст. і образ Георгія в візантійському і древньоруському іконописі» російський дослідник В. Лазарєв розглядає культ та трансформацію образу св. Георгія-мученика у постать воїна [7]. Вчений наводить різноманітні іконографічні типи св. Георгія на доказ того, що ідейний зміст образу Георгія змінювався залежно від впливу ідеологічних факторів того чи іншого періоду. Польський вчений П. Гротовський комплексно досліджує агіографію та іконографію посмертного чуда св. Георгія у статті «Чудо св. Георгія про порятунок юнака з полону і його ві-

зображення в мистецтві» [26]. Російська дослідниця Т. Жарикова у Православній енциклопедії, подає інформацію про іконографію св. Георгія у мистецтві Візантії та Київської Русі [3].

У дослідженні іконографічні типи св. Георгія розглядаються в контексті трьох основних образів святого: мученика, патрона, рятівника («Чудо про порятунок юнака з полону», «Чудо про змія»). До основних іконографічних типів ми відносимо не лише зображення, які превалювали кількісно, але й відображали певну ідеологію правлячої верхівки або тогочасну запотребуваність у соціумі. Однією з основних є проблема трансформації цих образів під впливом релігійних, політичних та соціальних факторів. Домінування одного з цих образів вплинуло на превалювання відповідного іконографічного типу в мистецтві Візантії. Особливо яскраво проявився образ захисника на територіях, що входили до візантійського ареалу і потерпали від загарбників.

Іконографія св. Георгія є однією з найбільш розвинутих у мистецтві Візантії. Вона зародилася у ранньому візантійському мистецтві і пройшла певні етапи формування у середньовізантійський та пізньовізантійський період. Окрім образу мученика, відомо чотири іконографічних типи воїна: ратник, який стоїть, опираючись на спис та щит; воїн, який сидить з мечем в руках; Кефалофос — Георгій в обладунках зі списом у молитовній позі з усіченою головою в лівій руці; Діасоріт (визволитель) — півфігурне зображення воїна зі списом, мечем та круглим щитом. У свою чергу образ вершника представлений в шести іконографічних типах: св. Георгій-тріумфатор; «Св. Георгій вбиває Діоклетіана»; «Чудо про змія» «лаконічний» і «розгорнутий» варіанти сюжету, «Чудо про порятунок юнака з полону» та «Подвійне чудо». У пізньовізантійський період на іконах із зображенням св. Георгія з'являються грецькі епітети: переможець, змієборець, захисник.

Досліджуючи витоки іконографії найбільш відомого святого не лише Візантії, а й її культурного ареалу, слід звернути увагу на територію зародження його культу. Вшанування св. Георгія, як і ранні його зображення, мають східно-християнське походження [7, с. 68]. Поклонінню іконам св. Георгія передував тривалий культ його реліквій (V—VI ст.) [13, с. 405]. Зображення святого відомі тільки з II пол. VI ст., коли ікона стає невіддільним елементом християнської культури [6, с. 51]. До іконоборчого періоду (730—843 рр.) у візантійському мистецтві іконографічний тип мученика в іконографії св. Георгія є основним, позаяк образ страстотерпця найбільше сприяв розповсюдженню християнства.

Спершу мучеників сприймали як персон, наділених особливою силою, здатних допомагати і заступатися, що відображало їхню основну роль посередництва між Богом та молільником [12, с. 334]. Саме у такому образі мученика св. Георгій представлений на найбільш давніх з відомих його зображень. На сирійському хресті VI ст. святий зображений з молитовно складеними руками в позі адорації (молитви). Таким чином, Георгій надає заступництво замовниці хреста, представляючи її (відсутньому) Ісусу. Два написи містять моління про допомогу та звернення до Бога за посередництвом св. Георгія [7, с. 68].

Також збереглася деталь пояса, знову ж таки, сирійського походження, VI — I пол. VII ст. На ній св. Георгій зображений у короткому хітоні і пишному плащі з піднятими вгору руками, типу оранти (зібрання C.S., Німеччина). По боках постаті святого міститься грецький напис: ΑΓΙΟΣ ΓΕΟΡΓΙΣ [3, с. 682]. Звернення до звичного сюжету стародавнього мистецтва — адорації є підтвердженням практики молитви до мучеників про допомогу і заступництво, яка існувала вже в III ст. До ранніх пам'яток належать написи в римських катакомбах. В IV—V ст. молитовні звернення до мучеників про допомогу та небесне заступництво стають важливим елементом релігійної практики [12, с. 334].

До зображень святого мученика Георгія VI ст., окрім згаданих творів дрібної пластики, належить і відома енкаустична ікона з монастиря св. Катерини на Синаї (Єгипет). На іконі Богоматір зображена з Немовлям на престолі, який фланкують архангели та предстоячі мученики. Не зважаючи на те, що страстотерпці не мають ідентифікуючих підписів, дослідники вважають їх Теодором та Георгієм [8, с. 146]. Вчені беруть до уваги найбільшу популярність святих на цій територія та враховують елементи їхньої зовнішньої подібності — бороду одного і шапку кучерявого волосся другого. Обидва мученики зображені з чотирикінцевими золотими хрестами в правицях, одягнені в хітони та довгі крупно-орнаментовані

хламиди з табліонами та фібулами, застебнутими біля правого плеча кожного. На думку Х. Волтера, безбородим святим міг бути і св. Димитрій Солунський, адже їхні портрети є подібними. На іконі XVIII ст. (Національна галерея мистецтв, Софія, Болгарія) обоє святих зображені з такими ж портретними рисами в образі вершників [22, с. 124]. В монастирі преподобного Аполлонія Фиваїдського в Бауїті VI—VII ст. (Єгипет) збереглося фрескове зображення св. Георгія цього ж типу мученика [3, с. 682]. До VII ст. належить представлення св. Георгія у церкві св. Іоанна Хрестителя в регіоні Çavuşin — Каппадокія (сучасна Туреччина) з розбірливим написом: О ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Георгій зображений як мученик з хрестом в правиці [22, с. 125].

У південній наві храму Küçük Tavşan Adası (Бодрум, Туреччина), знаходиться маловідоме зображення св. Георгія VI ст., де він представлений в одязі патриція з мечем [22, с. 125—126]. Ототожнення мученика і воїна на початку зародження їхніх іконографічних типів є логічним. Образи Старого і Нового Заповіту також сприяли цьому, адже меч постає персоніфікацією хреста (2 Маккавеїв 15, 16; Послання до Ефесян 6, 14—17).

Перші християни жили у суспільстві, у якому військовий стан був об'єднаний з цивільним. Кожен громадянин, незалежно від його віросповідання, був потенційним солдатом, і навпаки, кожен солдат був цивільним. Ці два стани були пов'язані, незважаючи на те, що цивільна та військова влада існувала окремо [22, с. 20]. Прикладом особи подвійних зобов'язань, цивільного та військового, є сотник Корнилій (Діян. 10). Об'єднання військового типу з цивільним зустрічається у візантійському мистецтві за поодинокими винятками, наприклад, на іконі XII ст. з монастиря св. Катерини на Синаї [3, с. 686].

На іншій пам'ятці з м. Виниця (Македонія) св. Георгій представлений зі св. Христофором (зберігається у музеї Скоп'є, Македонія). На теракотовій пластині святі зображені без німбів, також як мученики з військовими атрибутами. Обоє представлені зі списами, що пронизують змія з людською головою, та хрестом, який тримають разом. Внизу знаходиться щит. Датування теракоти є спірним, ймовірно, пам'ятка створена не раніше ніж у 733 р. [22, с. 125].

З розписів храмів в Бауїті (Єгипет) VI ст. походять два зображення, на яких св. Георгій представлений в образі воїна [3, с. 682]. Кількість зображень св. Георгія-воїна різко зросла вже в Македонський період (867—1056 рр.), особливо у Каппадокії, де з пошаною ставилися до військових святих [22, с. 126].

На нижній частині процесійного хреста (колишня приватна колекція Г. Шлюмберже, тепер у Кабінеті медалей, Париж) зображено св. Георгія з німбом навколо голови у військовому вбранні. Святий тримає щит у лівій руці, а правою рукою тягне фігуру, що уклінно стоїть. Французький дослідник українського походження А. Грабар датує пам'ятку VI ст. та припускає, що жест Георгія означає «визволитель». Подібно зображають Христа у сцені Воскресіння (грец. «Anastasis»), де Ісус тягне Адама до своїх ніг. Також відомі легенди св. Георгія: «Господи, допоможи Геннадію», «Світло життя», «Св. Георгій, допоможи Mesembrius Theognis», «Допомога» [21, с. 318].

Наступне зображення, присвячене св. Георгію до періоду іконоборства, уціліло у Каппадокії (сучасна Туреччина) у церкві Маврикан номер 3, регіон Çavuşin. Святий представлений верхи на коні зі св. Теодором, обоє нападають на двох зміїв, що обвилися навколо дерева. Зображення відносять до поч. VII ст. Мотив двох змій, скручених довкола дерева, у пізнішій іконографії св. Георгія не зустрічається [22, с. 125].

Свідченням того, що до сер. VII ст. вже були зображення св. Георгія в образі мученика, є їхній опис в «Житії преподобного Теодора Сикеота» (BHG 1748; Bibliotheca hagiographica Graeca, надалі — BHG). Твір написаний в Малій Азії (Туреччина) близько 640—641 рр. учнем ігумена Сикеонського монастиря Теодора — Георгієм (Єлевсієм). Джерелознавча цінність цього тексту оцінюється істориками дуже високо [4, с. 8]. Учень Георгій не тільки розповідає про життя і діяння Теодора, але й подає нам цінну інформацію про зовнішність свого тезоіменитого святого, а також про його культ та мощі. У житії наводяться численні оповідання про з'явлення великомученика; храм св. Георгія; практику молитовного звернення про заступництво і допомогу; покровительство (адже Георгій був покровителем Теодора); походження і день смерті святого.

Детальніший опис зображення святого мученика Георгія подає «Житіє св. Теодора» у розповіді про видіння Ельпіди: вночі до жінки прийшов гарний юнак, в блискучому одязі, з кучерявим волоссям, що сяяло золотом, «подібний на зображення мученика Георгія» (гл. 32) [4, с. 47—48]. Не зважаючи на те, що рання іконографія святих мучеників мала безліч спільних рис у трактуванні ликів, за св. Георгієм закріпилося зображення молодого обличчя з густою шапкою золотистого волосся, потрактованого у вигляді кілець, розташованих у декілька рядів [7, с. 59]. Варто уточнити, що мова йде не про характерні портретні особливості св. Георгія, а скоріш про ідеальний образ молодого мученика чи воїна, який використовували до зображень св. Георгія на підставі літературних текстів. Підтвердженням того, що зазначені портретні риси не були створені зі зображення св. Георгія, є подібні образи й інших мучеників. Наприклад, синайська ікона свв. Сергія і Вакха VI ст., зображення цих та інших святих в Менологію Василія II (XI ст.) тощо [19, с. 315].

Важливо відзначити, що «Житіє Теодора Сикеота» сер. VII ст., описуючи зображення св. Георгія, свідчить про те, що у тогочасному візантійському мистецтві іконографічний тип мученика був домінуючим. Для підтвердження звернемося до ранніх збережених зображень св. Димитрія Солунського. Мозаїчні композиції V—VII ст. свідчать, що до VII ст. у Фессалоніці (Греція) склалася іконографія мученика Димитрія Солунського, образ якого вміщувався також у вотивні композиції. За зображенням Димитрія вже закріпилися стійкі іконографічні ознаки: святий представлений юнаком з коротким прямим русявим волоссям, одягнений як патрицій в орнаментований хітон та хламиду з великим табліоном [23].

Зміна статусу місцевого мученика на патрона імператора відбулася, як в культі св. Георгія, так і в його іконографії, після іконоборства (730—843 рр.) в період Македонського ренесансу (867—1056 рр.). Для того часу притаманне зміцнення могутності імператорської влади, що знайшла своє відображення в культі св. Георгія, та відродження традицій античного мистецтва, звернення до античних зразків [6, с. 61]. Свідченням цього є розповсюдження з X ст. у візантійській іконографії численних у давньоримському мистецтві образів воїнів, що взорувалися на античні моделі. Подібно, як зображення мучеників сприяли розповсюдженню християнства, так і образи святих воїнів допомагали централізації та зміцненню влади імператора.

Візантолог А. Грабар стверджує, що більшість іконографічних типів походять від греко-римської художньої традиції. Вони були перейняті як «мова», до якої додали нові значення. Подібним чином поширене в античному мистецтві зображення постаті воїна, який стоїть, сидить на троні або їде на коні, переосмислене християнською іконографією. Візантійська армія, як спадкоємниця пізньоантичної військової традиції, адаптувала у своїй воєнній формі запозичені античні елементи: шолом, панцир, коротку туніку, котурни (високі закриті черевики) та різноманітну зброю: спис, меч, щит, лук та стріли тощо [22, с. 21—22].

Іконографічний тип пішого воїна був сформований у X—XI ст. та превалював у мистецтві Візантії як образ патрона (заступника) імператора. На думку В. Лазарєва, іконографічний тип пішого Георгія-воїна зі списом в правій руці та щитом у лівій є аналогом зображень імператора на повен зріст, наприклад на монетах і молевдовулах [7, с. 76].

Інспіровані ідеалами античної краси, святі воїни постають юнаками атлетичної статури у військових обладунках. Св. Георгій у іконографічному типі пішого воїна зазвичай представлений у повен зріст чи по пояс, у відповідному військовому вбранні: панцир, коротка туніка, плащ. Його озброєння складають: спис, меч, щит та лук. Панцир як головна деталь військового спорядження святого ратника зустрічається різних типів. У візантійських воїнів були поширені: кольчуга, лускоподібний та пластинчастий панцир, з перевагою останнього [1, с. 33]. Наприклад, на триптиху зі слонової кістки X—XI ст. св. Георгій зображений у шкіряній броні, яка на той час візантійською армією вже не використовувалась («Сорок мучеників Севастійських і святі воїни», Державний Ермітаж, Санкт-Петербург, надалі — ДЕ). На плечах і талії святого зображено шкіряні смуги — птеруги [1, с. 28]. На іконі свв. Георгій і Димитрій кінця XI—XII ст., святий одягнутий у кольчужний обладунок з птеругами (ДЕ) [1, с. 39]. В свою чергу, на константинопольській іконі XII ст. св. Георгій зображений у клибанионі (пластинчас-

тий панцир) з птеругами на плечах і талії («Святі Теодор, Георгій і Димитрій», Національний заповідник «Херсонес Таврійський») [1, с. 35]. Оздоблений панцир, наприклад, прикрашений погруддям благословляючого Христа, з'являється на іконах св. Георгія з XV—XVI ст. [5, табл. 20]. Навколо броні святого, вище грудей, часто зав'язаний на подвійний вузол сукняний пояс, який можливо засвідчував ранг воїна [1, с. 38]: стеатитова іконка XI ст. (монастир Ватопед, Греція); рельєфи зі слонової кістки X—XI ст. зі збірок Лувру, Венеції та Ватикану; срібна ікона св. Георгія-воїна XII ст., монастир Джуматі (Грузія). Найчастіше Георгій зображений у короткій, до колін військовій туніці зі складками внизу. Тим не менше, зустрічається довга туніка з облямівкою внизу, що свідчить про франкський вплив [1, с. 39]. У такому вбранні святий зображений на згадуваній іконі свв. Георгія і Димитрія кін. XI—XII ст. (ДЕ) [2, с. 32]. Важливим компонентом одягу св. Георгія є плащ, представлений в двох видах, які використовувались у візантійській армії: σάγιου (короткий плащ) і χλαμύς (довгий плащ, інколи з табліоном). Переважно хламида, застібнута у святого на правому плечі, зрідка під підборіддям, ще рідше — з лівого боку. До одягу необхідно додати і взуття, яке здебільшого є у вигляді високих чобіт [1, с. 33]. Інколи їх доповнювали металеві поножі (елемент захисного озброєння), прикріплені до передньої сторони гомілки, вони зазвичай сягали її половини. Характерним для зображення св. Георгія є те, що його голову не покриває ніякий головний убір, за винятком стемми (грец. στέμμα — «царський вінець») [19, с. 316—317].

Важливим атрибутом святого воїна Георгія є меч. Слід звернути увагу, що на срібній іконі XII ст. (монастир Джуматі, Грузія) меч святого знаходиться за його постаттю. Східний характер меча підкреслює невелике за розміром кругле наверша та відсутня хрестовина. У пізніших зображеннях холодна зброя святого дотримана у відносно сталій формі — довгий меч з хрестоподібним руків'ям. У XV ст. у поодиноких випадках зустрічається меч-шабля — невелика за розміром вигнута, без гострого завершення, що свідчить про турецько-дамаський її характер [5, табл. 135]. Відносно рідкісною зброєю св. Георгія є лук з сагайдаком та стрілами (запозичення з монгольської традиції — шкіряна сумка або дерев'яний футляр для стріл), які зустрічаються з XIV ст. [19, с. 318].

З другої пол. IX ст., визначальною особливістю візантійського мистецтва стає канонічність. Перевага надається міметичним зображенням [10, с. 21—22]. Святі воїни, поміж яких і св. Георгій, зустрічаються переважно в невеликих творах, пов'язаних з особистим благочестям. Характерною особливість тогочасних пам'яток із зображенням святого є те, що Георгій найчастіше представлений поряд з іншими святими воїнами. Серед таких творів — рельєфи зі слонової кістки в триптихах «Деісіс зі святими воїнами» X—XI ст. зі збірок Лувру, Венеції та Ватикану, де св. Георгій зображений у верхньому регістрі юним воїном з шапкою кучерявого волосся. Подібні зображення Арбавільского триптиха (Лувр, Париж) на правій стулці, поряд з Євстафієм та триптихом «Розп'яття зі святими», Borradaile (Британський музей) на лівій стулці з Теодором Стратилатом [25]. Слід зазначити, що в цих пам'ятках верхні ряди стулок зайняті зображеннями святих воїнів, а нижні — фігурами мучеників в одязі патриціїв.

Серед святих воїнів Георгій швидко зайняв одне з головних місць, виконуючи роль патрона імператора та його війська [7, с. 73]. Одним з ранніх показових прикладів іконографії св. Георгія як захисника імператора є вихідна мініатюра з Псалтиря Василія II (Marc. gr. 17. Fol. IIIa; бл. 1004 р.) [23]. На символічному золотому тлі імператор-тріумфатор зображений як воїн з мечем та списом в руках, на голові — стемма, внизу — підкорені болгари. За покровительство в боротьбі і перемогу над ворогами навколо постаті імператора представлено по три зображення святих, військових покровителів Василія II [7, с. 73]. Серед святих воїнів у верхньому правому зображенні й св. Георгій з вінцем на голові, як з короною «небесної слави». Різьблена ікона зі слонової кістки XI ст. (монастир Ватопед, Греція) — рідкісний варіант одинокого зображення св. Георгія-воїна — є прикладом сформованої іконографії: фронтальна постать воїна в плащі зі зброєю, у правій руці спис, лівою опирається на щит [3, с. 682].

Окрім ролі заступника імператора та його війська, св. Георгій з X ст. стає й охоронцем Христа та Бого-

матері. Якщо в VI ст. Богородиця зображується поряд з предстоячими мучениками (синайська ікона Богородиці з Теодором та Георгієм), то з X ст. поряд з Христом і Богоматір'ю вже зображено святих воїнів («Деісіс зі святими воїнами», триптих Арбавіля, X ст., Лувр) [7, с. 73].

У монументальних розписах храмів XI—XII ст. св. Георгій також представлений поряд з іншими найбільш шанованими святими воїнами (Димитрієм Солунським, двома Теодорами та ін.). Рідкісним є зображення св. Георгія-воїна на ділянці склепіння храму, наприклад, у монастирі Осіос Лукас (30-ті рр. XI ст.). З XII ст. фігури воїнів-мучеників розміщували в нижньому регістрі розпису в безпосередній близькості до молільників, які надіялися на їхнє заступництво. Розташування св. Георгія поруч з Димитрієм Солунським свідчить про встановлення їх парного вшанування, як найвидатніших воїнів-мучеників. В апсиді собору в Чефалу (о. Сицилія, Італія) близько 1148 р., збереглося мозаїчне представлення св. Георгія-воїна разом з мучениками Нестором та св. Димитрієм Солунським [23].

В XI—XII ст. під пануванням Комнінів перебувала значна частина Балкан. Образ св. Георгія-воїна і надалі відображав зміцнення імператорської влади, адже постать святого ратника інспірувала земних воїнів віддати життя за імператора. Таким чином, ратники на Землі наслідували небесних мучеників-воїнів (пор. [23]). Образ пішого воїна, як основний іконографічний тип зображень св. Георгія, зазнав незначних типологічних змін, характерних й для іконографії інших святих воїнів. З'являються п'ять варіантів трактування образу св. Георгія-воїна: ратник, який стоїть, опираючись на спис та щит; воїн, який сидить з мечем в руках; воїн на коні. та змієборець [7, с. 72], і як окреме зображення — Георгій в молитві. Всі ці види порівняно з іконографічним типом пішого ратника зустрічаються побіжно.

Іконографічні типи зображень св. Георгія — воїна і мученика — з'являються майже одночасно, у пізніші століття домінує перший з них. Варто зазначити, що ані перший, ані другий іконографічний тип не є закріплений виключно за св. Георгієм, а є загальним типом для християнських мучеників, які. згідно з агіографічною легендою, були воїнами [19, с. 325]. В свою чергу іконографічні зміни, які відбувалися з образом св. Георгія, притаманні й іншим святим воїнам, наприклад св. Димитрію Солунському, Теодору Тирону та іншим.

Пам'ятки іконографічного типу мученика знаходимо на емалевих творах XI—XII ст., що походять з Константинополя. Погрудне зображення святого зображено на емалі колишньої збірки Звенигородського (Лувр, Париж); на емалевій іконі хреста блаженної Єфросинії Полоцької (1105—1173 рр.). Натомість стеатитова ікона XI ст. зі збірки Беарн (Лувр, Париж) представляє повнофігурне зображення св. Георгія поряд з постатями Димитрія Солунського, Теодора Стратилата, Прокопія [20, с. 233—234].

До традиційного, класичного напряму Комнінівского мистецтва належать дві мозаїчні ікони II пол. XII ст. — св. Георгій і св. Димитрій з монастиря Ксеноф на Афоні (Греція). Самостійні ікони, ймовірно, входили до складу темплона і фланкували його з двох сторін. Мученики одягнені в багатий патриціанський одяг і представлені в позі молитовного звернення до Христа [14, с. 60]. В позі адорації представлений святий у середнику житійної різьбленої ікони св. Георгія-воїна XIII ст. (Візантійський музей, Афіни, Греція) [19, с. 320]. До подібного представлення святого воїна в молінні до Спасителя відноситься й інший іконографічний тип св. Георгія — Кефалофорос (грец. κεφάλι — «голова»), де святий зображений тримаючи свою голову в руках. Св. Георгій озброєний мечем і списом, праву руку простягає, кланяючись поясному зображенню Христа, розміщеному у верхньому правому куті. Обидві постаті тримають розгорнутий згорток, на якому написаний такий діалог: «Ти бачиш, що зробили беззаконники, о Боже. Ти бачиш, що мою голову відтяли за тебе. — Я бачу тебе, мученику, і дарую тобі корону» (напр. крітська ікона кін. XV—XVI ст., Російський державний історичний музей, надалі — РДІМ) [22, с. 143]. Російська дослідниця Є. Овчинникова виникнення цього іконографічного типу відносить до XI—XII ст. За припущенням науковця, у такому вигляді святий міг бути зображений на мозаїці фасаду собору монастиря св. Георгія в Палермо, Італія (втрачена у 1769 р., відома з рисунку художника XVIII ст.). Проте до нашого часу дійшли ікони зазначеного іконографічного типу лише з поствізантійського періоду [3, с. 685].

В кін. XII ст. виникає рідкісний іконографічний тип св. Георгія, де святий возсідає на троні. Характерною особливістю цього зображення є те, що святий показово тримає меч перед собою. На іконі XII—XIII ст. з Пловдива (Болгарія) представлене фронтальне зображення святого, який сидить на троні (престолі), правою рукою Георгій виймає меч з піхов, а лівою її притримує [3, с. 683]. На кам'яному рельєфі кін. XII ст., який розміщений на західному фасаді храму св. Марка у Венеції, представлене парне зображення свв. Георгія та Димитрія, які возсідають на тронах. Окрім латинського напису, в рельєфі присутні й деякі ознаки західного впливу, як, наприклад, стилізоване курульне крісло. Типовим є тримання меча, який святий витягує правою рукою з піхви, а лівою притримує. В одязі присутній згаданий сукняний пояс, обв'язаний навколо грудей. На стеатитовій іконі XIII ст. (?) під аркою зображено на вузькій лаві святих Георгія — ліворуч та Теодора Тирона — праворуч. Св. Георгій лівою рукою тримає руків'я меча, а в правій, перед плечем, нижній кінець плаща. У свою чергу св. Теодор витягує меч з піхви [19, с. 319]. Таким чином, цей жест переймає не лише св. Георгій, а й Теодор Тирон та св. Димитрій Солунський (ікона Успенського собору кін. XII — поч. XIII ст., м. Дмитрів, Росія).

Літературним джерелом зазначеного іконографічного типу є слова візантійського поета — Мануїла Філа (бл. 1275 — бл. 1345 рр.), звернені: «великому Георгію воїну, який сидить перед містом і витягує меч з піхви»: «Припинивши бій, в якому ти вигнав ворога душі, знову ти є у роздумах на відпочинку» [3, с. 683].

Наступний етап формування іконографії св. Георгія пов'язаний зі зміною основного образу св. Георгія — пішого воїна, зображенням вершника-захисника у кін. XII — поч. XIII ст. На нашу думку, тут також відбувся композиційний перехід, статичного зображення на динамічне. Трансформацію пішого воїна у вершника найбільш характерно демонструє саме образ св. Георгія. Його зображення верхи на коні виконувало апотропеїчну (захисну) функцію і було частиною багатовікової традиції зображення кінних воїнів. Використання образів святих вершників поширилось з приходом латинян (так візантійці називали хрестоносців). Останні в 1204 р. захопили столицю Візантійської імперії Константинополь. Це спричинило активну еміграцію грецьких художників та експансію візантійського мистецтва на Захід. Регламентоване мистецтво вже не мало сталого впливу, відтак активізувалися місцеві національні школи [6, с. 123].

Розповсюдження образу вершника надало постаті св. Георгія значущості, особливо на територіях візантійського ареалу. До раннього зображення св. Георгія-вершника (дракон замінений фігурою скованої людини) належить зовнішній рельєф грузинської церкви св. Хреста в Ахтамар (915—921 рр.) [26]. Доволі символічні взірці — тричі змальований св. Георгій на коні на фресках печерного храму в Еске-Кермен (Крим) XII—XIII ст. та церкві св. Антонія в с. Келії (Кіпр) XIII ст. [16, с. 11].

У візантійському мистецтві образ св. Георгія-змієборця зустрічається рідко. Зображення «Чудо про змія» на основі апокрифічної легенди відоме з XII ст. (стеатитовий рельєф XII ст., Художня галерея Уолтерса, Балтимор, США; фреска XII ст. церкви св. Лікарів в Касторії, Греція; мозаїчна ікона кінця XIII — початку XIV ст., Лувр, Париж). Відомі зображення св. Георгія-вершника без змія, в правій піднятій руці — ратище та щит за лівим плечем святого (позолочений медальйон на дні візантійської срібної чаші XII ст., ДЕ) [3, с. 684]; рельєф з жировика XI—XII ст., монастир Ватопед, Греція; стеатитовий рельєф XII ст., Археологічний музей в м. Анже, Франція; стінопис церкви св. Анни XII—XIII ст., Трапезунд (сучасне м. Трабзон), Туреччина; розпис XIII—XIV ст. храму св. Євфимії в Константинополі) [7, с. 79].

З XIII ст. національні мистецькі школи в основному інтерпретують св. Георгія у вигляді тріумфатора на коні у зображеннях «Чудо про змія» та «Чудо про порятунок юнака з полону». На Кіпрі — це фрески храму Панагії Хриселеуса в Ембе, св. Аніонія в Келлі, св. Феодосія в Ахелі, Панагії Форвиотисі Асину в Нікітарі, Панагії Мутула [16, с. 11]; в Криму — згадане малярство в печерному храмі Ескі-Кермену. Невеликий за розміром храм Мартирія, названий в честь фрески «Трьох вершників» XII—XIII ст. На ній представлено три воїни, з німбами, на конях, зі списом та щитом за плечем кожного. Три вершники зображені з подібними іконографічними рисами. Припускають, що зображено

св. Георгія в трьох іконографічних типах: Георгій-тріумфатор, «Чудо про змія» та «Чудо про порятунок юнака з полону». Зображення ілюструють мотив визволення та порятунок від полону в образі вершника-захисника. Місцеве населення, потребуючи захисту від ворогів у період визвольної боротьби з татарами, споруджує ряд храмів в Криму та звертається до образу вершника-рятівника. Важливим є те, що зображення двох чудес святого, пов'язаних з дивовижним визволенням, присутні в одній фресковій композиції, але як окремі іконографічні типи. Об'єднання «Чудо про змія» та «Чудо про порятунок юнака з полону» отримало назву «Подвійне чудо», що ще раз підкреслює запотребуваність образу захисника на територіях, що потерпали від завойовників. До найдавнішого зображення іконографічного типу «Подвійне чудо» Є. Овчинникова відносить грецьку ікону 1327 р. (?) з церкви в Александрополі (Греція) [11, с. 230—232].

У період латинського завоювання іконографія святих воїнів продовжує розвиватися. В мистецтві виникають нові сюжети внаслідок співдії католицької та православної культур. Активно розвивається західноєвропейська іконографія святих воїнів [16, с. 18].

У монастирі св. Катерини на Синаї збереглася велика група ікон пензля майстрів з м. Акри (Ізраїль). Ці твори переважно другої пол. XIII ст., і вони стилістично близькі з рукописами, створеними у цьому місті. Серед згаданих пам'яток знаходиться також ікона «Святі Теодор та Георгій Діасоріт з ктитором Георгієм Паризьким», бл. 1260 р. [24].

Дослідник П. Гротовський зазначає, що епітет Діасоріт (Diasoritis), ймовірно, має топонімічний характер і походить від античної назви Antigous (сучасне м. Ортакей (Ortaköy), Туреччина). Згідно з однією легендою це місце народження святого в Каппадокії (сучасна Туреччини). За іншою версією епітет походить від назви однойменного монастиря на о. Аморгос (Кіклади, Греція). У науковій літературі, як стверджує П. Гротовський, вираз Діасоріт (Diasoritis), як правило, пов'язують із однойменним написом поряд із зображенням св. Георгія з цього монастиря, де святий представлений фронтально по пояс зі списом у правій руці та круглим щитом у лівій [26]. Найбільшим та найбагатшим островом комплексу Кікладських островів є Наксос, який відігравав роль культурного центру. Тут також знаходиться храм св. Георгія Діасоріта (St. George Diassotitis) XI ст. У храмі St. Nicholas at Sa(n)gri, на цьому ж острові, збереглося фрескове півфігурне зображення св. Георгія Діасоріта 1270 р. Святий воїн зображений фронтально з вінцем на голові, зі списом в правій руці та мечем у лівій, якою притримує і круглий щит [19, с. 283—286]. Поділяємо думку, що цей епітет має значення рятівника (визволителя, спасителя) [17, с. 245] та з'являється під час Латинської окупації у місцевих національних школах, де більше проявилися народні традиції. Застосування епітета свідчить про необхідність підкреслити захисну функцію святого. Можливо, слово Діасоріт було пов'язане з культом місцевого божества, від якого і пішла ця назва, адже спочатку на території островів з'являються однойменні храми, а в XIII ст. монументальні та станкові зображення. До пам'яток такого типу можна віднести ще два зображення пізнішого виконання: фреска іконостаса Старе-Нагоречане, Македонія (1313—1318 рр.) та ікона св. Георгій Діасоріт II пол. XV ст. (Державний російський музей, надалі — ДРМ) [19, с. 322].

Наголосимо, що для візантійського двору був необхідний образ Георгія Переможця, який інспірував воїнів до захисту імператора. Водночас місцеві національні школи звертаються до образу рятівника-спасителя. Молільники вірили, що застосування епітета рятівника (Діасоріт) поряд з постаттю воїна зі списом, мечем та щитом, захистить їх від наступу загарбників. Це підтверджує і той факт, що епітет зринає в сюжеті, пов'язаному з чудесним порятунком з полону — «Чудо про порятунок юнака з полону», на що звернув увагу німецький вчений Т. Раф. Прикладом є фреска (до 1293 р. або й пізніше) трьохапсидного храму в згаданому місті Antigous [26]. Для віруючих був актуальним образ воїна-рятівника, адже вони очікували чуда про дивовижне врятування з полону або визволення міста («Чудо про змія»). Після втрати впливу регламентованого мистецтва столиці на територіях, що входили до візантійського культурного ареалу, зринає постать воїна-рятівника (Діасоріт) та з'являються сюжети, пов'язані з чудесним визволенням («Чудо про порятунок юнака з полону», «Чудо про змія» та «Подвійне чудо»). Один і той самий образ визволителя

в різних сюжетах виринав у місцевих національних школах як форма захисту від нападу загарбників.

У XIII—XIV ст., в період культурного розквіту Візантії при Палеологах [9, с. 214], відзначено найбільше вшанування образу св. Георгія Переможця. Для візантійців звернення до елліністичних традицій насамперед означало відродження колишньої слави та могутності імперії.. Домінування цього іконографічного типу засвідчують два літературні твори: «Римська історія» Никифора Григори (1294—1359 рр.) та трактат Псевдо-Кодина «Про придворні чини» (не раніше сер. XIV ст.) [3, с. 684]. Збереглися відомості про те, що Андронік II Палеолог (1282—1328 рр.) молився перед іконою св. Георгія-вершника [22, с. 133]. Це свідчить про домінування у XIII—XIV ст. іконографічного типу св. Георгія-воїна верхи на коні, який зображується і на військових хоругвах [7, с. 71].

Для станкового живопису періоду Палеологів характерні нескладні іконографічні поясні зображення св. Георгія, співзвучні зі зображенням св. Димитрія Солунського. Проте і в них акцент поставлений на військовий і захисний аспект вшанування святого. У XIV ст. образ св. Георгія часто зустрічається з грецькими епітетами «Швидкий» (O Gorgos), «Змієборець» та «Діасоріт», що відображає вшанування святого як заступника проти загарбників, яке посилилося з турецьким завоюванням візантійських та балканських теренів [23].

Культ св. Георгія посідав одне з центральних місць в ієрархії візантійських святих, а його іконографія вважається однієї з найбільш розвинутих у мистецтві Візантії. Трансформація образу святого від мученика до патрона та рятівника вплинула на превалювання того чи іншого іконографічного типу у візантійському мистецтві. Іконографія Георгія почергово змінювалася в межах основних типів мученика (епоха Юстиніана), пішого воїна (Македонський період та епоха Комнінів), вершника (період Палеологів), залежно від смислового навантаження на різних етапах еволюції культу. Те, що за образом св. Георгія «закріплювалися» різні функції, підкреслюють і його грецькі епітети: переможець, змієборець, захисник тощо. Запотребуваність образу захисника вплинула й на об'єднання цих двох діянь святого в іконографічному типі «Подвійне чудо» як посилений захист від завойовників. Показовим, на нашу думку, є те, що в країнах, історія яких пов'язана із затяжною національно-визвольною боротьбою, лейтмотивом постає сюжет, пов'язаний із чудесним визволенням («Чудо про порятунок юнака з полону», «Чудо про змія» та «Подвійне чудо»). Домінування того чи іншого образу св. Георгія та зміна його іконографічних типів були зумовлені релігійними, політичними та соціальними факторами.

1. Армия Византийской Империи, 430—1461 // Военно-исторический альманах : Новый солдат (Часть 1) / редактор Киселев В.И. — № 34. — Артемовск : Книга. — 40 с.
2. *Гайдин С.М.* Резная шиферная икона св. Димитрия и Георгия / С.М. Гайдин // Сборник ГЭ. — Пг., 1923. — Вып. II. — С. 31—42.
3. *Жарикова Т.А.* Георгий. Иконография / Т.А. Жарикова // Православная энциклопедия. — М. : Православная энциклопедия, 2005. — Т. X. — С. 681—690.
4. Житие преподобного Отца нашего Феодора, архимандрита Сикеонского, написанное Георгием, учеником его и игуменом той же обители / перевод с греческого, предисловие и комментарий Д.Е. Афиногенова. — М. : Индрик, 2005. — 184 с.
5. *Кондаков Н.П.* Русская икона II. Альбом 136 таблиц / Н.П. Кондаков. — М. : Культурно-просветительный фонд им. народного артиста Сергея Столярова, 2004.
6. *Лазарев В.Н.* История византийской живописи / В.Н. Лазарев. — М. : Искусство, 1986. — 194 с.
7. *Лазарев В.Н.* Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия в византийской и древнерусской иконописи / В.Н. Лазарев // Русская средневековая живопись: статьи и исследования. — М. : Наука, 1970. — С. 55—102.
8. *Лидов А.М.* Византийские иконы Синая / А.М. Лидов. — М. ; Афины : Христианский восток, 1999. — 146 с.
9. *Лихачева В.Д.* Искусство Византии IV—XV веков / В.Д. Лихачева. — Л. : Искусство, 1986. — 310 с.
10. *Овсійчук В.А.* Українське малярство X—XVIII століть. Проблеми кольору / В.А. Овсійчук. — Львів : Ін-т народознавства НАН України, 1996. — 480 с.
11. *Овчинникова Е.С.* Вновь открытый памятник станковой живописи из собрания Государственного исторического музея / Е.С. Овчинникова // Византийский временник. — 1976. — Т. 37. — С. 228—234.
12. *Парамонова М.Ю.* Мученики / М.Ю. Парамонова // Словарь средневековой культуры / под ред. А.Я. Гуревича. — М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. — С. 331—336.
13. *Парамонова М.Ю.* Реликвии / М.Ю. Парамонова // Словарь средневековой культуры / под ред.

А.Я. Гуревича. — М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. — С. 405—408.
14. *Попова О.* Византийские иконы VI—XV веков / О. Попова // История иконописи: Истоки ; Традиции ; Современность: VI—XX вв. — М. : Арт-БМБ, 2002. — С. 41—94.
15. Святе Письмо Старого та Нового завіту / переклад тексту о. І. Хоменко. — Мінськ : Місіонер, 2007. — 350 с.
16. *Фукара К.* Образы святых воинов в монументальной живописи Кипра XI—XVI вв. : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Катерина Фукара. — М., 2011. — 20 с.
17. *Belting H.* Likeness and Presence Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art / H. Belting ; translated by E. Jephcott. — Chicago : University Of Chicago Press, 1994. — 278 p.
18. *Crawford M.* The Byzantine churches of Naxos / M. Crawford // American Journal of Archaeology. — Jul. — 1968. — P. 283—286.
19. *Myslivec J.* Svati Jiři ve Vychodokrstnskem Umeni / J. Myslivec // Byzantinoslavica. — Vol. V. — Praha, 1933—1934. — P. 330—356.
20. *Schlumberger Gustave.* Deux bas-reliefs byzantins de stéatite de la plus belle époque, faisant partie de la collection de Mme la comtesse R. de Béarn / Gustave Schlumberger // Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot. — Tome 9. — Fascicule 2. — 1903. — P. 229—236.
21. *Walter Ch.* The Origins of the Cult of St. George / Christopher Walter // Revue des Études Byzantines, 53. — France, 1995. — P. 295—326.
22. *Walter Ch.* The warrior saints in Byzantine art and tradition / Christopher Walter. — England : Ashgate, 2003. — 317 p.
23. Димитрий Солунский // Православная энциклопедия. — М. : Православная энциклопедия, 2007. — Т. XV. — С. 155—195 [електронний ресурс] // «Православная энциклопедия». — режим доступу : http://www.pravenc.ru/text/178231.html
24. Екатерины великомученицы монастырь на Синае // Православная энциклопедия. — М. : Православная энциклопедия, 2008. — Т. XVIII. — С. 170—214 [електронний ресурс] // «Православная энциклопедия». — режим доступу : http://www.pravenc.ru/text/189637.html.
25. *Членова Л.Г.* Византийский рельеф «Св. Георгий с житием» / Л.Г. Членова // Восточноевропейский археологический журнал. — № 6 (7). — 2000 [електронний ресурс] // Восточноевропейский археологический журнал. — режим доступу : http://archaeology.kiev.ua/journal/061100/chlenova.htm.
26. *Grotowski P.* The Legend of St. George Saving a Youth from Captivity and its Depiction in Art / P. Grotowski // Series Byzantina. I. — Warszawa, 2003. — P. 27—77 [електронний ресурс] // «Христианство в искусстве: иконы, фрески, мозаики…». — режим доступу http://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=en&skin=02&book_id=84.

Natalia Kolpakova

ON THE IMAGE OF ST. GEORGE
IN BYZANTINE ART

Three main images of St. George have been put under analytical study: those of martyr, patron, protector. Changes in iconographic types (typified by the sequence of martyr — warrior — rider) have been substanitated under the influence of religious, political and social factors. The meaning of St. George's image has been considered on the different stages of its cult evolving. The sense of those expressions has been defined by creations of Byzantine art.

Keywords: art criticism, iconography, St. George, Byzantium.

Наталя Колпакова

ОБРАЗ СВ. ГЕОРГИЯ
В ИСКУССТВЕ ВИЗАНТИИ

Проанализированы три основных образа св. Георгия — мученика, покровителя, защитника. Обоснованы изменения иконографических типов (мученика, воина, всадника) под влиянием религиозных, политических и социальных факторов. Рассмотрена смысловая нагрузка образа св. Георгия на разных этапах эволюции культа. Проведен анализ выражения этих смыслов в памятниках искусства Византии.

Ключевые слова: искусствоведение, иконография, св. Георгий, Византия.



Наталія МІНЯЙЛО

ОДЯГ ВЕСТАЛКИ У ДАВНЬОРИМСЬКОМУ СУСПІЛЬСТВІ

Проаналізовано одяг представниць колегії весталок — жриць богині вогню Вести у Давньому Римі. Особливий наголос зроблено на спробу на прикладі одягу та окремих його елементів пояснити лімінальне, тобто проміжне становище весталок у давньоримському суспільстві. Окрему увагу також присвячено кольоровій гамі вбрання весталок.

Ключові слова: весталки, Давній Рим, лімінальне (перехідне) становище, матрони, наречені, білий (колір), чистота (castitas).

Одяг належить до найдавніших пластів людської культури. З певною мірою вірогідності можна стверджувати, що історія одягу налічує не одне тисячоліття. Хоча одяг зазвичай є зовнішнім атрибутом людини, однак він містить багато сутностей, адже навіть найбуденніші речі можуть бути знаком і мати приховане значення. За спостереженнями Ю.М. Кагана у давніх римлян простежуються дев'ять понятійних кіл щодо визначення одягу: 1) опис зовнішнього вигляду людини; 2) зазначення віку; 3) означення домашнього начиння; 4) етнічна приналежність; 5) опис деяких специфічних римських чеснот; 6) офіційний чи релігійний ритуал; 7) поховальний обряд, а також обряд скорботи; 8) атрибутування війни або мирного часу; 9) опис зачісок, головних уборів, стрічок, ниток, пов'язок, поясів (у цьому відношення зв'язок з релігійними ритуалами простежується тісніше) [1, с. 142].

Проте у питаннях, що стосуються одягу, а особливо його кольору, на дослідників чекає ціла низка труднощів, про які пише французький дослідник Мішель Пастуро. Дослідник поділяє їх на три головні групи: джерелознавчі, методологічні та епістемологічні. Особливо слід підкреслити труднощі, пов'язані з характером джерел, — йдеться про різноманітність форм одягу, а також зі станом джерел, у якому вони дійшли до нашого часу. Не менше значення мають й методологічні труднощі, оскільки протягом століть зазнавали змін не лише фасони, а й тканини, з якого виготовляли одяг, по-різному варіювалася його кольорова гама тощо [3, с. 120]. Але метою нашого дослідження є не вивчення процесу появи і еволюції одягу взагалі, а з'ясування проблеми, як завдяки одягу виявлявся лімінальний стасус весталок у римському суспільстві. При вивченні одягу весталок слід враховувати, що колегія жриць богині вогню Вести була однією з найдавніших у Римі, наслідком цього є консерватизм одягу весталок, який майже не змінювався упродовж тисячолітньої історії існування колегії весталок.

Поняття ритуалів переходу (rite de passage) було запропоноване Арнольдом ван Геннепом, який виділяв три стадії: 1) відокремлення; 2) перехідний, або лімінальний стан; 3) прилучення. Для нас у цьому аспекті надзвичайно важливим є саме другий, лімінальний етап, теоретичне осмислення якого було запропоноване В. Тернером. Він вводить також поняття «лімінальна персона». Це люди з властивою їм амбівалентністю, що не вкладаються в рамки будь-яких класифікацій ні стану (state), ні становища (position)

в культурному просторі. Такі особи знаходяться у своєрідних проміжках, двозначність їхнього становища знаходить свій вияв у величезному різноманітті символів, що дуже часто уподібнюється до смерті, невидимості, двостатевості тощо [4, с. 17—18].

Ще з 1980-х років дослідники звернули увагу на особливе становище весталок у римському суспільстві. За усіма своїми головними ознаками його можна охарактеризувати як лімінальне. Весталки були офіційно виключені з гентильно-родової структури римського суспільства, водночас вони належали до структури значно масштабнішої, тобто до римської громадянської общини — civitas. Хоча головною особливістю весталок вважалася їхня цнотливість (castitas), однак ритуали, які здійснювалися весталки під час Фордицидій (15 квітня) або Консуалій (15 жовтня), повинні були сприяти родючості. Британська дослідниця Мері Берд стверджує, що статус весталок включає у себе риси не лише матрон і дівчат, а у якомусь відношення весталки є «чоловіками», тобто двостатевими істотами. Такий висновок дослідниця робить з того, що весталки мали право складати заповіт та право свідчити у суді, які у римському суспільстві були властиві тільки громадянам чоловічої статі [8, с. 18].

Крім того, в одязі весталок, який має надзвичайно цікаве поєднання вбрання матрони та нареченої у день весілля, ми не знаходимо жодних деталей римського чоловічого вбрання (за винятком золотої булли, про яку буде сказано далі), адже ми знаємо, що головним предметом гардеробу римських чоловіків була тога — велике біле шерстяне полотно у формі еліпса, яке вдвічі, а то й втричі перевищувало людський зріст. Було кілька видів тоги: toga paetexta — з пурпуровим облямуванням; pura — чиста, біла, без прикрас; virilis — чоловіча; pulla — темно-сіра; sordida — брудна; fusa — широка; restricta — вузька [1, с. 129]. Проте, з іншого боку, відомо, що у давнину тогу у Римі носили не лише чоловіки, а й жінки, проте дуже скоро на зміну жіночій тозі прийшла стола.

У давніх римлян одяг виконував надзвичайно важливу роль, будучи показником особливих давньоримських чеснот. Якщо головними достойностями римського чоловіка були virtus, pietas, fides, то головною чеснотою жіночої частини громади була цнотливість (pudicitia), яку в першу чергу й мав підкреслювати жіночий одяг. Наприклад, джерела повідомляють, що в епоху республіки вихід матрони з непокритою головою



Іл. 1. Скульптура старшої весталки біля Атріуму Вести. Рим

міг призвести до розлучення (Val.Max.VI.3.10—12). Та й навіть за доби імперії Пліній Молодший пише, що його дружина приходила слухати, як він читає, лише накрившись покривалом (Plin.Min.Ep.II.19). Таким чином, однією з головних функцій одягу у Римі був захист цноти матрон [9, с. 95]. Інші питання, наприклад, естетичні потреби відступали на задній план і неодноразово приносилися у жертву [6, с. 32]. Ми знаємо, що у республіканську добу у Римі навіть були храми Патриціанської та Плебейської Пудикітії, статуя якої теж була покрита покривалом [6; 7].

З джерел ми знаємо, що одяг весталки у Давньому Римі складався з таких елементів: стола, палла, вітта, інфула, суффібулум, кожен з цих елементів ми постараємося розглянути більш детально.

Як уже зазначалося, чоловічій тозі у Давньому Римі відповідала жіноча стола. У грецькій мові цим словом називали одяг взагалі, а не лише жіночий, проте у Давньому Римі цей термін пережив еволюцію і набув своєї власної специфіки. У стародавніх римлян стола — це довга, до п'ят, туніка, яку одягали матрони поверх спідньої туніки (tunica interior). Знизу до столи пришивали оторочку, що називалася instita; шийний отвір обшивали пурпуровою каймою. Рукава столи сягали до ліктів і не були зшиті, а закріплювалися за допомогою застібок. Якщо внутрішня туніка мала рукава, то у столи їх не було. Столу обхоплювали поясом значно вище талії, при цьому утворювався ряд складок. Як одяг римських матрон, стола була символом законного

шлюбу; femina stolata — почесний титул, який носили сімейні римлянки [12]. Іноземки, гетери та рабині не мали права носити столу. У Петронія зустрічається термін «stolatae» — цим терміном він позначав римських матрон (Pet.Sat.44).

З джерел нам відомо, що столу носили весталки. Наприклад, Пліній Старший, описуючи поховання живцем старшої весталки Корнелії, передає, що коли вона спускалася у свою підземну камеру, в неї зачепилася стола (IV.11.9).

Отже, весталки, як і римські матрони, носили століли, що означало їх приналежність до римського громадянства і в очах давніх римлян символізувало їхню цнотливість. У той же час наречена (nupta) в день весілля одягала білу туніку (tunica recta), підперізувалася поясом (cingulum, zona), який пов'язували спеціальним чином (nodus Herculaneus), який символізував її незайманість — найдорожчий дар, який вона приносила своєму майбутньому чоловікові [9, с. 108—109]. Весталки носили пояс вище талії на зразок матрон. Це можна бачити на скульптурних зображеннях старших весталок (іл. 1). Цей пояс називався strophium (Catul. LXIV. 65).

З повідомлень античних авторів ми знаємо, що весталки носили паллу — давньоримське жіноче вбрання, що мало форму квадратного або довгастого чотирикутного пледа, іноді з вишивкою. Спершу паллу носили як спідній одяг, проте за доби ранньої республіки її замінила туніка, і палла стала верхнім одягом. Один кінець палли накидали на ліве плече, середньою частиною обгортали спину, а інший кінець або перекидали через праве плече, або просували ззаду через праву руку, залишаючи її вільною, причому цей кінець спускався з лівої кисті до ніг. У погану погоду або під час жертвопринесення в паллу закутувалися з головою. Іноді її закріплювали за допомогою фібули чи поясу [1, с. 135].

Проте найбільше статус жінки підкреслювався за допомогою зачіски та головних уборів. До таких у Давньому Римі належали зачіска шість кіс (sex crines), вітта, інфула та суффібулум. Наречені ще одягами вінок (corolla) та особливе покривало — flamenum.

Особливу увагу дослідників привертає зачіска six crines, яку, за свідченням Феста, носили весталки та наречені у день весілля [13]. Однак повідомлення Феста частково не повне і тому викликає кілька запитань щодо походження цієї зачіски: хто носив її першим? Весталка чи наречена в день весілля? На думку Кетрін Херш, ця зачіска була спочатку головною приналежністю весталок, а вже потім її стали носити наречені, бо вона символізувала їхню чистоту [9, с. 74]. У той же час Мері Берд наполягає на тому, що sex crines — це зачіска молодої на весіллі, а весталки носили її з метою продемонструвати свій лімінальний стан у римському суспільстві [8, с. 16]. Однак здається більш вірогідним, що sex crines була насамперед зачіскою весталок, тому що кількість кіс — шість — кореспондується з кількістю весталок. На думку К. Херш, кожна весталка носила на своїй голові шість кіс, підтверджуючи таким чином свою приналежністю до колегії весталок [9, с. 76].

Ще одним незамінним атрибутом зовнішнього вигляду весталки була вітта. Вітта — це священна пов'язка, яку носили жриці, весталки і вільні жінки [1, с. 134]. Крім того, вона використовувалася для прикрашення жертовних тварин, храмів та приватних осель в день свят. Віттою називали звичайну вовняну стрічку, якою обв'язували голову, щоб вона тримала волосся і воно не спадало на лоба. Дівчата носили одну стрічку, а заміжні жінки — дві [10, с. 56]. Вітта символізувала жіночу цнотливість. Про це свідчить Овідій (Ovid. Ep. ex Ponto. III.3.51)

Згідно з повідомленнями Сервія, вітту і sex crines могли носити лише матрони, жінкам легкої поведінки було заборонено це робити (Serv.Aen.VII.403). Підтвердження того, що вітта була необхідним елементом вбрання нареченої, знаходимо у Проперція (Prop.4.II.33—35). Таким чином, одна стрічка (вітта) у зачісці весталки наближувала її до нареченої і символізувала її чистоту [10, с. 88].

Крім вітти, весталки і наречені у Давньому Римі носили так звану інфулу. Як і вітта, інфула — це також вовняна стрічка, яку кілька разів обмотували довкола голови. Її весталки одягали при здійсненні обрядів і церемоній. Це підтверджується повідомленням Феста [13]. Як переконливо доводить Т. Ворсфолд, різна кількість витків інфули (від чотирьох до семи) свідчить про те, що інфула не має безпосереднього зв'язку ні з sex crines, ні з декадами служіння весталок в aedes Вести (по одній на кожне десятиліття) [10, с. 57].

Як можна бачити зі зображень на монетах, а також на скульптурах, голова старшої весталки завжди покрита особливого типу покривалом — суффібулум

(suffibulum) у вигляді капюшона, який спадав на плечі. Це було полотно продовгуватої форми білого кольору. Його носили відкрито або заколювали брошкою [13]. Суффібулум білого кольору був властивий саме весталкам. Наречена у день весілля одягала фламмеум — особливе вбрання, який носила ще фламініка Діаліс — дружина головного жреця Юпітера. Фламмеум закривав обличчя молодої і сягав аж до п'ят, у черговий раз підкреслюючи дівочу цнотливість. Що ж до кольору фламмеума, то у науці поширена думка, що він був багряного кольору, проте К. Херш стверджує, що фламмеум був жовтого кольору [9, с. 94]. У своїх поезіях Катул (Catul.61.8—10) стверджує, що взуття і покров нареченої були кольору luteus, що у перекладі з латини означає, і «жовтий», і «багряний» [11].

Що ж до взуття весталок, то нам відомо відносно небагато. Ми знаємо, що весталки носили сандалі (solea), черевики (calceus), а також особливий тип взуття на високій підошві. Подібне взуття носили японські жінки. Особливістю взуття весталок було те, що воно робилося з шкіри жертовних тварин і, як і всі предмети гардеробу весталок, теж були білого кольору [10, с. 58].

Водночас повертаючись до теорії Мері Берд щодо наявності у становищі весталки певних рис маскулінності, варто звернути увагу на те, що вбрання весталки включало золоту буллу — амулет, який носили римські хлопчики до досягнення повноліття. Булла одягалася на дев'ятий день після народження хлопчика і призначалась для захисту від нечистих сил. Слід зазначити, що право носити цей амулет мали лише діти римських громадян, рабам і вільновідпущеним було заборонено носити буллу. Але, з іншого боку, право носіння золотої булли було не ознакою маскулінності у статусі весталки, а ще більше підкреслювало головне призначення весталок — берегинь загальноримського вогнища. Матеріал (золото), з якого робилися булли, а також його колір в античній і середньовічній культурі має мало спільного з жовтим кольором, проте тісно пов'язаний з білим кольором. Інколи золотий колір використовувався для позначення ідеї абсолютної білизни та чистоти, пов'язаної з сакральною сферою [3, с. 153].

З огляду на це варто звернути увагу на символізм кольорової гами одягу весталок. У джерелах підкреслюється, що все вбрання весталок, у тому числі й взуття, було білого кольору. З досліджень В. Тернера ми знаємо, що у первісних суспільствах була кольорова тріада червоне-біле-чорне, яка мала важливе символічне значення, будучи концентратом психобіологічного досвіду людини [4, с. 101]. У цьому відношенні нас більше цікавить білий колір суффібулуму весталки та червоний (багряний) колір фламмеуму нареченої. Тепер розглянемо, що означали ці кольори.

У загальному значенні білий колір мислиться як однозначно позитивний, червоний — амбівалентний. Білий колір означає благо, чистоту, джерело, відсутність смерті, здоров'я, джерело сили, розмноження тощо [4, с. 87]. Таке значення білого кольору зберігалося і в епоху Середньовіччя, адже білий колір був закріплений за Пасхою та низкою інших особливо урочистих літургій, оскільки саме цей колір мав цілу низку переваг над іншими як символ чистоти. Він був присвячений янголам та Діві Марії [3, с. 156].

Червоний колір асоціювався з кров'ю, що несла одночасно добро і зло. В епоху Середньовіччя червоний колір нагадував про кров, пролиту Христом і во ім'я Христа. Це був колір апостолів та мучеників та віру. Щодо епохи античності немає таких відомостей, адже у цей період ще не вміли фарбувати тканини у червоний колір. Ця технологія з'явилася вже у наступну епоху [3, с. 157]. Згідно з термінологією В. Тернера, білий та червоний кольори належать до єдиної категорії «життя» (wumu) і становлять діаду. Третій член тріади — чорний — у такому разі випадає через те, що він є запереченням життя [4, с. 92].

У цьому відношенні чорний колір виступає як «нульовий член», особливо перед лицем осквернення смертю. Ця теза підтверджується і на давньоримському матеріалі. Учасники поховального обряду символічним шляхом зміни знаків роблять невидимою свою соціальну ідентичність. Магістрати знімають білу тогу з пурпуровою облямівкою, щоб одягти темну (toga pulla, praetexta pulla) і обмінюються інсигніями. Жінки також беруть участь у цьому ритуалі: замість столи вони одягають чорну шаль — ricinium або palla [5, с. 174—175]. За даними Варрона, жінки носили ricinium до поховання померлого, в день похорону вони одягали palla (Varr.De vit.Pop.Rom.107R)

Оскільки у результаті особливого обряду весталки виходили з-під влади pater familias, це призводило до втрати зв'язку з сімейним культом родини. Тому у випадку смерті когось з членів своєї кровної родини весталки не одягали трауру, адже вважалося, що

вони формально не належать до жодної з римської familia. Весталка одягала чорний одяг лише у єдиному випадку, коли її було визнано винною у втраті цноти. У такому разі вона підлягала суворому покаранню — її заривали в землю живцем, хоча заборонялося здійснювати насильство над весталкою. Щоб подолати відчуття вини було зроблено все можливе, щоб імітувати природну смерть весталки. Для цього готували спеціальну підземну келію, залишали там лампаду, трохи хліба, молока, води та олії, яку потім зверху засипали землею (Plut.R.Q.96).

Таким чином, чорний одяг весталки засвідчив, що вона вже виключена з римського суспільства. Тому ми можемо не погодитися з версією Фюстель де Куланжа, що культ вогню у Давньому Римі був пов'язаний зі смертю [2], навпаки — вся символіка вбрання весталки свідчить про надзвичайно потужний зв'язок зі сферою, пов'язаною з життям. Це дає підстави говорити, що весталки уособлювали собою безперервність життя Давнього Риму, а їхній одяг підкреслював проміжне становище весталок у римському суспільстві.

1. *Каган Ю.М.* О латинских словах, обозначающих одежду / Ю.М. Каган // Быт и история в античности / отв. ред. Г.С. Кнабе. — М. : Наука, 1988. — С. 127—142.
2. *Куланж Ф. де.* Древний город. Религия, законы, институции Греции и Рима / Фюстель де Куланж ; пер. с англ. Л.А. Игоревского. — М. : Центрполиграф, 2010. — 414 с.
3. *Пастуро* М. Символическая история европейского средневековья / Мишель Пастуро ; пер. с фр. Е. Решетниковой. — СПб. : Александрия, 2012. — 448 с. : ил.
4. *Тэрнер В.* Символ и ритуал / Виктор Тэрнер ; сост. В.А. Бейлис и автор предисл. — М. : Наука, 1983. — 277 с.
5. *Штернебек-Эркер Д.* Оплакивание покойников в Риме: материал к анализу роли женщины в римском трауре / Д. Штернебек-Эркер // Древнее Средиземноморье: религия, общество, культура. Сборник статей / под ред. О.П. Смирновой, А.Л. Смышляева ; перевод с франц. О.П. Смирновой. — ИВИ РАН, 2005. — С. 171—190.
6. *Bauman R.A.* Women and Politics in Ancient Rome / R.A. Bauman. — London : Routledge, 1992. — 311 p.
7. *Beard M.* Religions of Rome. A History : in 2 vol. / Mary Beard. — Volume 1. — Cambridge : University Press, 1998. — 454 p.
8. *Beard Mary.* The Sexual Status of the Vestal Virgins / Mary Beard // Journal of Roman Studies. — 1980. — № 70. — P. 13—27.
9. *Hersh K.K.* The Roman wedding. Ritual and meaning in Antiquity / K.K. Hersh. — New York : Cambridge University Press, 2010. — 349 p.
10. *Worsfold Cato T.* The history of the Vestal Virgins of Rome / Tomas Cato Worsfold. — London : Rider and Co, 1934. — 160 p.
11. Большой латинско-русский словарь по материалам словаря И.Х. Дворецкого [Електронний ресурс] — Режим доступу до ресурсу: http://linguaeterna.com/vocabula.
12. Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона (в 86 томах с иллюстрациями и дополнительными материалами) / под ред. Андреевского И.Е., Арсеньева К.К. и Петрушевского О.О. — СПб. : Изд-во Брокгауза и Эфрона, 1890—1907. — Режим доступу: http://www.vehi.net/brokgauz/index.html.
13. *Festus.* De la signification des mots [Електронний ресурс] / Festus. — 1846. — Режим доступу до ресурсу: http://remacle.org/bloodwolf/erudits/Festus/index.htm.

Nataliia Miniailo

ON THE CLOTHES OF ROMAN VESTALS AS A CONFIRMATION OF THEIR TRANSITIVE STATE

In the article have been presented some results of analytic study in the clothes of the Vestals Virgins, the priestesses of ancient Roman goddess Vesta, patroness of fire. The author has made an attempt to explain liminal state of Vestals in the Roman society by means of their clothes and individual elements. Especial attention has been paid to the colours of the Vestals' clothes.

Keywords: Vestals, Ancient Rome, liminal (intermediate) position, matrons, brides, white (color), purity (castitas).

Наталия Миняйло

ОДЕЖДА РИМСКИХ ВЕСТАЛОК КАК ПОДТВЕРЖДЕНИЕ ИХ ПЕРЕХОДНОГО ПОЛОЖЕНИЯ

В статье дан анализ костюма представительниц коллегии весталок — жриц богини огня Весты в Древнем Риме. Кроме того, сделана попытка на примере одежды и отдельных ее элементов определить лиминальное, т. е. промежуточное положение весталок в древнеримском обществе. Особое внимание посвящается цветовой гамме костюма весталок.

Ключевые слова: весталки, Древний Рим, лиминальное (переходное) положение, матроны, невесты, белый (цвет), чистота (castitas).



Олена КОЗАКЕВИЧ

УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ МЕРЕЖИВНІ ТА В'ЯЗАНІ ВИРОБИ КІНЦЯ XIX — ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ: ІСТОРІОГРАФІЯ ПИТАННЯ

Розглянуто історіографію українського народного мережива та в'язання кінця XIX — початку XXI століття. Аналіз літератури подано тематичними блоками та за хронологією. В'язані та мереживні вироби спорадично фіксували переважно у контексті традиційного декоративного мистецтва та вбрання, як про такий самостійний вид мистецтва виявлено лише декілька праць.

Ключові слова: історіографія, в'язання, мереживо, народне мистецтво, українське народне вбрання, локальні особливості, типологія.

Українське мереживо та в'язання — донедавна мало вивчені види декоративно-ужиткового мистецтва. На відміну від ткацтва чи вишивки ґрунтовне дослідження ґенези, періодизації, типології, художніх особливостей мереживних та в'язаних виробів на території України, західноукраїнських теренів зокрема, в українській мистецтвознавчій науці не здійснювалося. Перш за все це пов'язано з тим, що такі витвори поширились у народному побуті значно пізніше, ніж ткані та вишиті. Окрім того, такі вироби були невеликі за розмірами, інколи — малопомітні, що, можливо, «відвертало» від них увагу як мистецького явища на тлі розмаїтих художніх тканин та вишивальних технік.

Актуальність статті — вперше в українській мистецтвознавчій науці у такому обсязі опрацьовано історіографію питання українських народних мереживних та в'язаних виробів кінця XIX — початку XXI століття. Зазначимо, що для вивчення було залучено найважливіші, на думку автора, праці українських та зарубіжних дослідників різних періодів, які вийшли друком до моменту написання цієї статті.

Практично до середини XX ст. відомості про предмет дослідження були спорадичними, фрагментарними, головно — у контексті українського традиційного мистецтва та вбрання зокрема. Дещо більше даних — у працях другої половини XX — початку XXI століття. Техніки виготовлення і способи декору переважно (здебільшого) розглянуто у спеціалізованих журналах з жіночого рукоділля, посібниках з трикотажного виробництва, подано як практичні вказівки щодо застосування в'язальних апаратів та трикотажних машин у виготовленні одягу тощо. Мистецтвознавчих публікацій, де предметно проаналізовано типологічні та художні особливості мереживних і в'язаних народних виробів — поодинокі зразки, що і засвідчує актуальність запропонованої монографії.

Відомості про найдавніші в'язані та сітчасті вироби, чи, радше, їх прототипи — відбитки на глиняному посуді і поодинокі фрагменти матеріальних знахідок, — містяться у працях українських й зарубіжних археологів та дослідників текстилю XX — початку XXI ст.: Новицької М. (1948) [141], Гракова Б. (1954) [36], Шрамка Б. (1964) [185], Болтенка М. (1926) [7], Шовкопляса І. (1965) [184], Післарія І. (1982) [145], Бурдо Н. (2004) [15], Щербаня А. (2007) [187], Черная І. (1981) [181], Бернхам Д. (1972) [192], Халд М. (1980) [198], Барбер І.

(1991) [190] та ін. Найчастіше ці знахідки розглянуто у контексті розвитку текстилю та одягу у доісторичні часи, відбитках на глиняних виробах — так званої «текстильної» кераміки, зокрема окремих видів діяльності людини — обробки кості і рогу, рибальства, тваринництва, металообробки та інших.

Одним зі способів відтворення давнього вбрання та його текстильних складових став метод реконструкції, проте він почасти гіпотетичний з огляду на брак або поганий стан речових пам'яток [35; 112; 172; 72; 71; 70; 159]. Доробок археологів та метод реконструкції використали І. Кодлубай та О. Нога в «Прадавній Україні» (2001) [73]: кілька речень про в'язані та мереживні вироби стосуються трипільської і черняхівської культур, звідки походять віднайдені спиці та гачки. Проте чи було це в'язання у сучасному визначенні, чи це були прототипи в'язання — з поданої інформації не відомо.

Подібну методику застосувала Зінаїда Васіна при написанні двотомного «Українського літопису вбрання» (2003, 2006) [21; 22], однак ці видання доцільно розглядати радше як результат доробку художниці, ніж наукове дослідження.

Фрагментарні дані про побутування в'язання і мережива — на українських та сусідніх для порівняння теренах — періоду Київської Русі та Галицько-Волинського князівства знаходимо у працях Л. Нідерле (1924) [129], Б. Рибакова (1948) [155], А. Арциховського (1951) [2], М. Дюбуісон (?) [194], Я. Камінської та А. Нахліка (1958) [200], Р. Михайлової (2007) [125] ті ін. З в'язаних виробів найчастіше фіксують різновид взуття — «копитця» — та рукавиці. Про мереживо — головно як позумент з металевої нитки — згадки, які стосуються переважно оздоблення одежі представників багатих прошарків, що жодним чином не створює повноцінної картини про техніки його виготовлення та місце походження.

Стосовно українських народних (як і професійних) в'язаних та мереживних витворів у наступні періоди і практично до початку XIX ст. теж доволі мало відомостей. Здебільшого це питання опосередковано розглядали у працях кінця XIX—XX ст. у контексті розвитку цехового ремесла, мануфактурного виробництва, місцевого промислу та промисловості.

Інформація про розвиток текстильного промислу в Галичині до кінця XIX ст. міститься у працях Я. Колачковського (1881) [202], (1888) [203], де автор зосереджує увагу на фабричному виробництві та його перспективах. Подано відомості про професійні «коронкарські» школи в Закопаному, Каньчузі, фабрику Тизенхауза в Гродно, панчішні фабрики у Варшаві, натомість про традиційні в'язані та мереживні вироби — жодних даних.

Існування в'язання у так званих «збірних» цехах часів середньовіччя, зокрема в цехах шапкарів і капелюшників, зафіксовано у праці Л. Харевічова (1929) [193]. Авторка зазначає, що серед різноманітного асортименту — в'язані шкарпетки, шалі, однак не уточнює техніки їх виготовлення.

Становлення текстильної промисловості в Україні та в окремих осередках, розвиток ремесла і мануфактур до XIX ст., у контексті яких в'язання (трикотаж) існувало лише опосередковано, розглянули О. Нестеренко (1959, 1966) [127; 128], В. Інкін (1959) [64], Т. Дерев'янкін (1960) [46], Я. Кісь (1968) [69], А. Пономарьов (1968, 1971) [149; 150] та інші.

Аналіз опрацьованої літератури засвідчив відсутність мануфактурного трикотажного виробництва на західноукраїнських землях практично до початку XX ст., дані щодо цехового виробництва — фрагментарні, про осередки виготовлення мережива в Україні — жодних відомостей. У цих працях бракує більш повного переліку асортименту та характеристики впливів європейського і особливостей місцевого текстильного виробництва. Про українські народні в'язані та мереживні витвори XIV — початку XIX ст. інформація відсутня узагалі.

Значно більше даних про традиційне в'язання й мереживо з'являється від середини XIX ст. — упродовж першої третини XX ст. — у контексті народознавчих досліджень. У своїх працях українські та зарубіжні автори розглядали такі вироби головно як складові народного вбрання, яких у співвідношенні з ткацтвом і вишивкою — поодинокі зразки.

Такі праці важливі з огляду на те, що дані (інколи суб'єктивні) про народне декоративне мистецтво є «первинні» — як результат польових вислідів та безпосередньої участі [авторів] у низці культурних подій. Власне ці труди і послугували фундаментальною джерельною базою для низки наукових розвідок другої половини XX — початку XXI століття.

Опрацювання історіографії досліджуваної проблематики XIX — початку XXI ст. дало підстави згрупувати літературу у два основні блоки. Перший — мереживні та в'язані вироби розглянуті як інтегральна складова декоративно-ужиткового мистецтва — у контексті національного вбрання та народного мистецтва:

• Етнографічні праці другої половини XIX — першої третини XX ст.;

• Монографії другої половини XX — початку XXI ст., в яких проведено комплексне дослідження українського народного вбрання;

• Монографії, де розглянуто український традиційний одяг лише окремих етнотериторій;

• Історико-етнографічні праці, які містять окремі розділи про народне вбрання;

• Публікації, в яких охарактеризовано особливості народної одежі окремих етнотериторій та осередків;

• Монографії та публікації, де розглянуто різні види декоративного мистецтва, які передбачають застосування техніки з виготовлення мережива (вишивка, орнамент), та розмаїті типологічні групи, в яких побутують типи в'язаних і мереживних виробів (прикраси, головні убори, пояси, рушники);

• Альбоми та каталоги другої половини XX — початку XXI ст., в яких представлено музейні колекції, тематичні виставки, авторські роботи тощо.

Другий блок охоплює низку тих праць, які безпосередньо характеризують українське народне в'язання та мереживо як мистецьке явище. Це — декілька публікацій, окремі розділи у довідниках і підручниках, гасла в словниках та енциклопедіях.

Одна з перших етнографічних розвідок, де зафіксовано побутування в'язаних виробів у одязі мешканців Галичини другої пол. XIX ст., — праця українського вченого Якова Головацького «О народной одежде и убранстве русинов или русских в Галичине и северо-восточной Венгрии» (1877) [32]. Автор розглядає вбрання міщан, мешканців гірських районів Карпат та окремих районів зокрема, складовою якого [одягу] є в'язані та ажурні вироби. Етнографом зафіксовано чоловічі головні убори «каптурки», «шляфміци», що побутували в окремих місцевостях Галичини, і на початку XX ст. вийшли з ужитку. Я. Головацький висловлює припущення щодо походження окремих різновидів плетива, звертає увагу на взаємовпливи та ґенезу окремих типів одягу, наприклад, «магерок». Окрім того, є згадки про жіночі сітчасті вироби, в'язані спицями панчохи та рукавиці.

Згадки про ажурні та в'язані вироби занотовано польським етнографом Оскаром Кольбергом (1882 [206], 1890 [204], 1970 [205]) — у контексті етнографічних досліджень матеріальної культури окремих західноукраїнських теренів другої половини XIX століття. Зокрема, у праці «Покуття» автор розглядає народну одежу покутян, представлену на етнографічній виставці в Коломиї 1882 року. Про предмет нашої наукової розвідки — опис кількох вовняних поясів, рукавиць та сітчастих жіночих очіпків.

У монографії польського краєзнавця Броніслава Сокальського «Повіт Сокальський» (1899) [214] знаходимо відомості про головні убори — в'язані ковпаки — у комплексі чоловічого традиційного вбрання Сокальського повіту та жіночі в'язані хустини. Цікавим, на нашу думку, є фіксування автором факту побутування наприкінці XIX ст. в'язаних ковпаків переважно у дитячому вбранні (за винятком Пархача та Волсквина), що свідчить про зміни (функціональні, типологічні) в традиційній одежі зазначеного періоду.

Польська авторка З. Стжетельська-Гринбергова у праці «Староміське. Земля і населення» (1899) [215] подає відомості про головні убори бойкинь — сітчасті очіпки. Зазначає, що в Старій Солі виготовлення ажурних чепців належало до домашніх промислів, однак вироби продавали поза межами осередку — у віддалені села. Інформативним є і той факт, що в Терло дівчата та жінки носили панчохи з вовняної нитки, які їм робили жидівки: самі на спицях не в'язали.

Спорадичні згадки, здебільшого про гуцульські в'язані спицями та гачком доповнення до одягу — капчури та нараквиці, подали С. Вітвицький (1873) [220], Л. Вайгель (1877) [219], Я. Коперницький (1889) [207], Я. Шнайдер (1899) [212; 213], В. Шухевич (1899) [186], С. Маковський (1925) [116], А. Фішер (1928) [196], К. Мошинський (1929) [210], Я. Фальковський (1937) [195], Р. Кайндль (2000) [65] та інші.

Український етнограф Хведір Вовк у своїх працях (1916) [29], (1928) [28] звернув увагу на архаїчність техніки плетіння та застосування в'язання

у виготовленні окремих компонентів народної одежі: в'язані спицями гуцульські наракавиці-браслети, вовняні пояси-крайки. Зокрема, прототипом плетених головних уборів на Волині автор вважає клобуки часів Київської Русі.

Упродовж 1920—1930-х рр. в західноукраїнських друкованих виданнях з'являється низка публікацій, де мереживні й в'язані вироби опосередковано розглядають в рамках народознавчої тематики, зокрема взаємовпливів традиції та новомодних тенденцій в одязі. Авторки — М. Бачинська-Донцова (1928) [3], С. Вальницька (1929) [18; 19], Е. Вербицька (1932) [26], В. Вільшаницька (1931) [27], С. Чижович (1935) [182], І. Гургула (1938) [42], О. Кульчицька (1934) [113; 114] та ін. — фіксують гуцульські в'язані капчури на виставці в Данцінгу (сучасний Гданськ, РП), які привернули увагу відвідувачів яскравим колоритом; косівські вовняні шалики; жіночі фартушки, оздоблені френзелями подібно як на рушниках тощо. Варто зазначити, що ця збирацька та просвітницька робота на ниві народного мистецтва лягла в основу подальшого вивчення української традиційної одежі, почасти в'язаних і мереживних виробів.

Одне з перших видань, де розглянуто технологію українського в'язання — «Трикотарський підручник» міжвоєнного періоду авторства Степаниди Бревко та Лариси Крушельницької (1937) [8]. У цій праці подано короткий нарис з історії розвитку трикотажу в Галичині, важливими зокрема є терміни для означення технік в'язання, переплетень та назв окремих виробів чи їх частин у зазначеному реґіоні. Важливо відзначити професійний рівень праці, оскільки Степанида Грицай отримала фахову трикотажну освіту, активно працювала у царині в'язання упродовж 20—30-х рр. XX ст., а також у наступні роки — включно до 1990-х років.

Від середини XX ст. у вивченні українського традиційного вбрання та видів народного декоративного мистецтва застосовують системний, комплексний підхід, у результаті чого з'являється низка наукових монографій і публікацій: однак про мереживо та в'язання — лише спорадичні відомості.

В'язані та мереживні вироби фрагментарно розглянуто у *монографіях* другої половини XX — початку XXI ст. — у контексті *комплексного дослідження українського народного вбрання*.

Одне з перших видань другої половини XX ст., де опрацьовано локальні особливості етнографічних одягових комплексів та їх компонентів, вплив традиційного вбрання на сучасне [на той час] моделювання — «Вбрання» із серії «Українське народне мистецтво» (1961) [176]. Проте за тематикою нашого наукового дослідження дані спорадичні: згадка про в'язані смугасті пояси на Прикарпатті та про гуцульські капчури і наракавиці.

У фундаментальному монографічному дослідженні Катерини Матейко про українське народне вбрання (1977) [122] проведено історичний огляд та класифікацію традиційного одягу від найдавніших часів і до початку XX ст., визначено локальні художні ознаки й типи одежі тощо. Як зазначає відома українська дослідниця Олена Іванівна Никорак, «...незважаючи на те, що наприкінці XX — початку XXI ст. є вже численні вартісні в науковому сенсі напрацювання..., однак і початкуючі і сформовані вже дослідники продовжують звертатися до наукових праць К. Матейко як до надійного першоджерела» [131]. Наявність в'язаних спицями та гачком виробів (капчури, наракавиці) лише констатується: відсутня їх класифікація та аналіз художніх особливостей.

Характеристику українського народного вбрання XVII — початку XIX ст. подали у своїй праці Дмитро Крвавич та Галина Стельмащук (1988) [178] — на основі акварельних замальовок Є. Глоговського[1]. Художник зафіксував автентичні елементи одягу з теренів Галичини, Карпатського реґіону, Покуття, Західного Поділля, багато з яких наприкінці XIX ст. вийшли з ужитку. Наявність таких типів одягу як в'язані рукавиці, капчури чи ковпакоподібні шапки-гамерки, підтверджують існування в'язання (спицями зокрема) на західноукраїнських землях у першій третині XIX ст.

Зазначимо, що майже через 20 років до образотворчого доробку Є. Глоговського та К. Келісінського звернувся польський дослідник Олександр Блаховський (2011) [191]. Ілюстративний матері-

[1] Упродовж наступних років було визначено, що у праці використано не тільки творчий доробок Ю. Глоговського, а й К.В. Келісінського. Роботи відрізняються подачею народних типажів: Ю. Глоговський зображав людей на однотонному тлі, К. Келісінський додавав середовище у вигляді якогось сільського пейзажу, міського закутка тощо.

ал засвідчує побутування в'язаних чоловічих головних уборів на західноукраїнських теренах у першій третині XIX століття.

У колективній праці «Український народний одяг» (1992) [177] розглянуто вбрання сімнадцяти етнографічних комплексів України. Автори фіксують в'язані та мереживні вироби: сітчасті пояси, шкарпетки (капчури), нараквиці, різновиди ажурних очіпків, мереживне оздоблення вбрання, поширені головно на західноукраїнських теренах. Монографія є важливою з огляду на те, що в ній представлено матеріал, зібраний в Галичині ще упродовж 1920—1930-х рр. — у контексті розвитку та пропагування української традиційної ноші.

Етнографічні особливості комплексів народної одежі України досліджено у працях Тамари Ніколаєвої — «Історія українського костюма» (1996) [137] та у доповненому і багато проілюстрованому виданні, яке вийшло у світ майже через десять років — «Український костюм. Надія на ренесанс» (2005) [140]. У монографії (1996) про в'язані спицями вироби — фрагментарні згадки: головно йдеться про гуцульські капчурі й нараквиці, про мереживо як оздоблення, використання шнурів та китиць — як спосіб декорування. Зокрема авторка подає відомості про пояси, які розрізняє за техніками виготовлення (ткані та плетені), вказуючи на використання в'язання; згадує ажурно плетені мереживні очіпки Волині та Полісся, однак не вказує на техніки їх виготовлення.

Дещо більше відомостей у праці (2005) про пояси, виготовлені технікою плетіння «по стіні»: Т. Ніколаєва вказує на чергування у плетених поясах різних технік плетіння, «…приміром в'язання, що створювало цікавий зоровий ефект» [140, с. 73]. Це дещо суперечливе твердження, оскільки в'язання не є різновидом плетіння, а виступає окремою (самостійною) технікою. Авторка побіжно згадує в'язані головні убори — сіточки (східна Вінниччина), ажурні плетені очіпки (Полісся та Волинь), жіночі ковпаки на зразок панчохи (Слобожанщина), капчури та нараквиці в комплексах гуцульського одягу, а також мережку «цирку» для оздоблення буковинських жіночих сорочок.

У монографічному дослідженні Майї Білан та Галини Стельмащук «Український стрій» (2000 [5], 2011 [6]) розглянуто реґіональні та локальні особливості традиційної одежі, зокрема матеріал, крій, декор. З'ясовано, що в'язання спицями та гачком використовували у виготовленні головних уборів (чоловічих ґамерок, жіночих очіпків, хустин), доповнень до одягу, головно у карпатському реґіоні — нараквиці, капчури, сітчастим плетінням виплітали пояси, а мереживо застосовували як елемент ошатного оздоблення сорочок та поясних виробів. Проте детальна типологія мереживних і в'язаних виробів та їх художні особливості відсутні. Монографія важлива інформативно з огляду на велику кількість фактологічного польового матеріалу, зібраного та опрацьованого Г. Стельмащук упродовж багатьох років.

Одне з останніх досліджень у ділянці українського народного одягу — монографія Оксани Косміної «Традиційне вбрання українців» у двох томах (2008) [106], (2011) [107]. На основі музейних збірок та приватних колекцій вбрання авторка розглядає комплекси традиційної ноші та її компоненти, матеріал виготовлення, способи оздоблення тощо. У праці містяться відомості про різновид мережива — вишивальні техніки «мережка», «вирізування», «змережування» на сорочках, декорування по нижній частині виготовленим вручну та промисловим мереживом по низу запасок, фартухів, манжетів сорочок. Дослідниця звертає увагу на давність сітчастих очіпків (Волинське Полісся), виконаних своєрідною технікою плетіння, вказуючи на місце їх виготовлення — міста та містечка Польщі. Однак, на нашу думку, варто було б уточнити територіальні межі: беруться до уваги сучасні кордони Республіки Польща чи враховується історичний поділ земель кінця XIX — першої третини XX століття. Зокрема є згадки про побутування сітчастих очіпків на Бойківщині. Також авторка фіксує пояси у техніці сітчастого плетіння та в'язання (Полісся, Бойківщина), в'язані доповнення до одягу — нараквиці, капці, капчури (Бойківщина, Гуцульщина, Покуття). Однак дослідниця не вказує на регіональні й локальні типологічні та художні відміни мереживних і в'язаних артефактів.

Наприкінці XX — на початку XXI ст. в'язані та мереживні вироби спорадично розглянуто в *монографічних працях* у контексті дослідження *українського одягу окремих етнореґіонів та субреґіонів*, зокрема Буковини, Волині, Закарпатської Гуцульщини.

У праці Ярослави Кожолянко «Буковинський традиційний одяг» (1994) [74] простежено локальні особливості народного вбрання зазначеного реґіону. Однак про мереживне оздоблення та в'язані вироби — фрагментарні згадки: «цирковані» та обв'язані гачком подолки жіночих сорочок, вовняні шкарпетки, оздоблення у вигляді китиць та кутасів до верхнього одягу.

Одяг буковинців розглянуто у виданні Мірри Костишиної «Український народний костюм Північної Буковини» (1996) [109], у якому про наш предмет дослідження — теж даних обмаль.

В'язані і мереживні компоненти одежі волинян згадано у праці Галини Стельмащук «Давнє вбрання на Волині» (2006) [165]. Авторка фіксує плетені сітчасті пояси, мереживні жіночі головні убори — очіпки, мереживне оздоблення до жіночих сорочок, фартухів. Значна частина монографії написана на основі польових матеріалів дослідниці.

У праці Лілії Чайковської «Народний одяг волинян другої половини XIX — початку XX століття» (2012) [180] мереживні вироби розглядаються фрагментарно, головно як елемент оздоблення окремих частин жіночої ноші («мережки» на фартухах, техніка «вирізування» по низу спідниць). Про ажурні очіпки, які побутували на Волині та Поліссі, авторка згадує побіжно, ґрунтуючись на працях С. Сидорович та К. Матейко. Дещо більше інформації про плетені пояси та техніку їх виготовлення (просте та сітчасте, «на сволоку»).

Монографія Василя Коцана «Традиційний народний одяг гуцулів Рахівщини» (2012) [111] містить відомості про в'язані й мереживні вироби, які ґрунтуються головно на польових матеріалах автора та музейних збірках. Дослідник фіксує оригінальний спосіб декорування чоловічих полотняних штанів «циркою», згадує в'язані орнаментовані капчури та нараквиці.

Стисла інформація про українські народні мереживні та в'язані артефакти кінця XIX — початку XXI ст. (предмети одягу та інтер'єру), виготовлені спицями, гачком та технікою сітчастого плетіння, міститься у розділах *історико-етнографічних колективних досліджень* (Гуцульщини, Бойківщини, Лемківщини, Українського Полісся, Холмщини і Підляшшя). Переважно автори розглядають в'язання і мереживо опосередковано — як складову українського традиційного вбрання та окремих видів декоративного мистецтва.

В'язані вироби — капчури (здебільшого йдеться про космацькі) та нараквиці — як складову народної одежі Гуцульщини фіксують К. Матейко і О. Полянська (1987) [124], М. Білан і Г. Стельмащук (2001) [4].

У контексті бойківського жіночого вбрання К. Матейко (1983) [121] згадує про оздоблені мереживом спідниці на Тухольщині, плетені пояси, а також панчохи без стопи.

У лемківській традиційній ноші Г. Стельмащук (1999) [167] занотовує побутування чоловічих рукавиць, виготовлених на формі, та прикрашання мереживом низ спідниць та очіпків. Лемківські ажурні оздоби, виконані вишивальними техніками, розглядає Раїса Захарчук-Чугай (2002) [50]. На думку Зеновії Тканко, чоловічі прикраси — вузькі плетені шалики — «...зустрічаються лише у лемків та їх західних сусідів — словаків, поляків, чехів» [174, с. 284], (2002) [174].

Мереживне оздоблення окремих типів одягу та інтер'єрних тканин Українського Полісся розглянули Людмила Булгакова (1996 [13], 1999 [11]), Р. Захарчук-Чугай (1996 [51], 1999 [52], 2007 [54]).

Спорадичні згадки про в'язані та мереживні артефакти подано Іваном Ігнатюком та Тетяною Кара-Васильєвою при вивченні традиційного вбрання українців Холмщини і Підляшшя (1997) [63].

Українські народні в'язані та мереживні вироби кінця XIX—XX ст. фрагментарно розглянуто у низці *статей* у контексті *народного вбрання окремих етнографічних територій України*. Найбільше уваги приділено гуцульським, дещо менше — бойківським витворам, серед яких — в'язані спицями капчури та нараквиці. Це питання опрацювали К. Матейко (1972 [120], 1972 [123], 1976 [119]), О. Полянська (1972 [147], 1976 [148]).

Характеристику буковинського костюма та його складових подали М. Костишина (1975 [110], 1976 [108]), Я. Кожолянко (1988) [75]; в'язаних виробів і ажурних оздоб в одежі прикарпатського регіону — Т. Ніколаєва та Т. Кара-Васильєва (1988) [139].

Загалом у публікаціях лише констатується факт існування в'язаних та мереживних виробів у народному українському вбранні, з незначним описом: відсутні типологія, аналіз художніх особливостей, по-

рівняльна характеристика регіональних ознак та локальних відмін тощо. Однак навіть фрагментарні дані є важливі з огляду на залучення значної кількості польових матеріалів.

Опосередковані відомості про мереживо і в'язання містяться у дослідженнях *окремих видів декоративного мистецтва*, зокрема — вишивки (Р. Захарчук-Чугай, 1988 [60]; Т. Кара-Васильєва, 2002 [67], 2008 [66]; А. Кoприва, 2005 [105]; Л. Булгакова-Ситник, 2005 [12]; Л. Семчук, 2009 [157]; Р. Пилип, 2012 [144] та ін.), народної тканини (О. Никорак, 1988 [132], 2004 [133]; С. Сидорович, 1979 [158]) та типологічних різновидів традиційного вбрання й інтер'єрних тканин — головних уборів (К. Матейко, 1973 [118]; Я. Прилипко, 1970 [151]; Г. Стельмащук, 1982 [168], 1993 [169], 2013 [170]; З. Тканко, 1988 [173]), прикрас (Г. Савчук, 1987 [156]; Г. Врочинська, 2007 [30]), поясів (Є. Полюхович, 2004 [146]; Т. Пархоменко, 2008 [143]), рушників (С. Китова, 2003 [68]; Л. Орел, 2003 [142]) та ін.

З-поміж низки цих праць цінною є монографія Савини Сидорович (1979) [158], де дослідниця вперше звернула увагу на архаїчну текстильну техніку «брання» — плетіння на рамах (кросенцях). Авторка вказує на її існування на Західному Поділлі аж до 30-х рр. XX ст., відзначаючи розмаїтість ажурного орнаменту та фіксуючи його народні назви.

Фрагментарна інформація про українські народні мереживні та в'язані вироби, найчастіше ілюстративного характеру, міститься в мистецтвознавчих альбомах, каталогах виставок та науково-популярних виданнях [48; 43; 47; 221] та ін.

Опрацювання літератури засвідчило, що окремої монографічної праці про мереживо та в'язання в українській мистецтвознавчій науці немає. Цю тематику розглядали лише кілька авторів, висліди котрих опубліковано у вигляді окремих статей, розділів до посібників та довідників, гасел в енциклопедіях і словниках.

Найґрунтовніші напрацювання у цій ділянці належать львівському мистецтвознавцю Галині Григорівні Стельмащук. У розділі «В'язання. Мереживо» довідника «Народні художні промисли УРСР» (1986) [164] авторка згадує гуцульські в'язані спицями капчури та нараквиці, звертаючи увагу головно на художні особливості артефактів з сіл Космач, Брустурів, м. Косів. Також Г. Стельмащук вказує на використання народних мотивів у виготовленні в'язаного на спеціальних машинах сучасного [на той час] одягу. Значно більше інформації про мереживо, яке «...посідає значне місце як в інтер'єрі сільського житла, так і в традиційному одязі». Розглянуто вироби, в'язані гачком, а саме — українські народні ажурні вироби та мереживне оздоблення рушників, скатертин, простирадл тощо. Розглянуто окремі художні локальні особливості й орнамент.

У статті «Українське мереживо як вид декоративно-ужиткового мистецтва» (1997) [171] Г. Стельмащук простежує його витоки та розвиток, розглядає ажурні витвори, в'язані гачком — їх окремі типи, спільні й відмінні художні ознаки тощо. Переважно розглянуто мереживне оздоблення інтер'єрних тканин: рушників, наволочки на подушки, простирадла, скатерті. Авторка фіксує давні візерунки мережива, звертає увагу на оновлені елементи. Зокрема дослідниця зазначає, що «у деяких селах східної і південної України мереживо виплітають... на коклюшках», техніка виготовлення якого поширилась з Росії майже 300 років тому.

Також Г. Стельмащук подала низку гасел до мистецтвознавчих словників (2000) [166; 162; 161; 160] та енциклопедій (2006) [163].

Ще одна львівська авторка Ірина Грицюк опублікувала кілька статей про українські в'язані вироби. Зокрема, у праці «Плетені вироби з Глинян» розглянуто діяльність в'язального осередку на базі місцевої килимарської фабрики (1994) [41]. Подано історичний огляд розвитку ткацького та килимарського промислу, охарактеризовано асортимент в'язаних виробів й зафіксовано орнамент і технологічні прийоми вирішення. Введено в обіг інформацію, отриману від працівниць глинянської артілі.

У статті «Пам'ятки декоративно-ужиткового мистецтва як джерело теоретичної і практичної роботи» (зі студентами. — *О. К.*) (1998) [40] І. Грицюк залучає українські народні в'язані вироби як наочний матеріал.

Проте варто зауважити, що в текстах термін «плетіння» здебільшого використовується синонімічно у значенні «в'язання» (як і «плетені вироби» у значенні «в'язані вироби»), що, на нашу думку, недо-

речно: в текстильній термінології, як і в практичному вирішенні, в'язання і плетіння — різні, нетотожні техніки (за винятком етнолокальних назв, що від початку повинно обумовлюватися у тексті).

У статті «Види і техніки плетіння на Україні XVII—XX ст.» (1991) [39] І. Грицюк робить спробу їх аналізу з огляду на типологічні, технологічні та етнографічні аспекти, базуючись головно на праці С. Сидорович (1979) [158] та Неоніли Здоровеги (1968) [61] зокрема, котра теж вказала на архаїчність сітчастого плетіння (брання) та художню своєрідність виробів, виготовлених у цій техніці. На основі ілюстративних джерел (праця Д. Крвавича, Г. Стельмащук [178]) авторка робить висновки щодо існування плетених виробів в одязі і сільського, і міського населення у XVII—XVIII столітті. За техніками І. Грицюк виокремлює косичасте і сітчасте плетіння, остання [техніка] з яких, на її думку, «наприкінці XIX ст.... виступала на Україні вже тільки кількома невеличкими острівцями...». До плетених виробів авторка зачислює також мереживо, вив'язане гачком — «плетені тканини як одягового, так і інтер'єрного призначення...».

Техніки, класифікацію, коротку характеристику художніх особливостей в'язаних і мереживних стисло подано в окремих тематичних розділах посібників та в енциклопедичних гаслах. У розділах «В'язання» (1992 [55], 2012 [57]) львівська дослідниця Р. Захарчук-Чугай розглядає в'язання за способами виготовлення (ручне та машинне), призначенням, типологічними відмінами (безрукавки, сукні, купони для суконь, головні убори та ін.). У розділах про мереживо (1992 [58], 2012 [57]) авторка розрізняє його за техніками виготовлення (на коклюшках, гачком, мережка, яка «...належить до видів народного декоративного мистецтва»), типологією (суцільномережані — стрічки, хустини та мережані прикраси одягового і інтер'єрного призначення — мережки на рушниках, на обрусах, сорочках, ажурні покривала), фіксує декілька імен майстринь. Стисла характеристика однієї з різновидів вишивальної техніки — мережки — в енциклопедичному виданні (2007) [59].

Львівський мистецтвознавець Олена Никорак у розділі «В'язання» (2004) [135] розглядає цей вид «домашніх жіночих занять» у контексті українського народознавства. Авторка доречно вказує на синонімічне використання терміну «плетіння» в окремих етнорегіонах. Стисло розглянуто матеріали та способи виготовлення, техніки ручного в'язання, асортимент тощо. Зокрема дослідницею подано енциклопедичне гасло про в'язання (2007) [134].

Вартісним і з мистецького, і з практичного погляду є підручник С. Грицай (1994) [37], в якому авторка, враховуючи свій багаторічний професійний досвід, пропонує художньо-технологічне вирішення трикотажних моделей одягу за мотивами українського народного вбрання. Подано способи в'язання спицями та на спеціальних трикотажних машинах. Майстриня пропонує сучасні [на той час] силуети та форми жіночого та дитячого одягу (спідниці, блузи, жакети), у декоративному вирішенні яких використано інтерпретовані ткані та вишиті орнаменти, колористику, розміщення візерунків, способи оздоблення тощо.

Окремі аспекти розвитку українського трикотажу — професійного і народного — спорадично розглянуто у кількох наукових та науково-популярних працях, частину з яких головно присвячено творчості майстрині в'язального ремесла Степаниді Грицай (Бревко): В. Шелест (1975) [183], Г. Стельмащук, Р. Чугай (1984) [38], А. Данилюк (1990) [44], О. Головня (1992 [33], 1997 [34]).

Аналіз цієї групи літератури засвідчив, що тематика в'язання та мережива як видів українського народного декоративно-ужиткового мистецтва опрацьована львівськими дослідниками.

Праці, де побіжно розглянуто побутування в'язаних і мереживних виробів на інших теренах України — Середньої Наддніпрянщини (1971 [136], 1973 [138], 1987 [130]), Чернігівщини (1993) [49], Київського Полісся (1994) [9; 53] та сусідніх [інших] країн — Білорусі (1981 [152], 2001 [117], 2007 [16; 17]), Молдови (1986 [223], 1993 [222]), Польщі (1949 [211], 1951 [209], 1952 [216], 1955 [208], 1958 [217], 1958 [201], 1970 [31], 1988 [197]), Румунії (1955) [153], Угорщини (1975) [179], Чехії (?) [218], Словаччини (1986) [199], Латвії (1985) [115], Естонії (1957 [189], 1960 [188]), Албанії (1957 [1], 1959 [62]), Болгарії (1974 [24], 1974 [126], 1979 [23], 1988 [25]), Росії (2006 [154], 2007 [175]), Дагестану (1971) [45] та ін., — залучено для порів-

няльної характеристики як у міжетнічних аспектах, так і для визначення регіональних відмін та локальних особливостей виробів з західноукраїнських територій.

Авторкою цієї статті опубліковано низку праць, де вивчено українські народні мереживні й в'язані вироби в історичному аспекті, розроблено їх типологію, визначено регіональні ознаки і локальні відміни, проаналізовано художні особливості, встановлено осередки, подано термінологію (2003 [103], 2004 [99], 2004 [104], 2004 [98], 2005 [102], 2005 [100], 2005 [101], 2006 [97], 2006 [96], 2007 [78], 2007 [91], 2007 [88], 2008 [89], 2008 [93], 2009 [83], 2009 [81], 2009 [87], 2009 [77], 2010 [95], 2010 [85], 2010 [90], 2010 [86], 2011 [92], 2011 [94], 2012 [79], 2013 [80], 2013 [84], 2013 [82], 2013 [76]).

Опрацювання тематичної літератури засвідчує, що, не зважаючи на значну кількість позицій у першій групі, відомості про українське народне в'язання та мереживо у цих працях спорадичні, фрагментарні. Їх розглянуто переважно у контексті традиційної одежі, дещо менше — як обстави інтер'єру (переважно оздоблення інтер'єрних тканин). Важливими з огляду на автентичність інформації (можливо, частково суб'єктивної) є видання кінця XIX — першої третини XX ст., які стали підгрунтям для наступних вислідів. Змістовними стали роботи другої половини XX — початку XXI ст., у яких залучено польові матеріали. Однак порівняно з ґрунтовно опрацьованими творами як-от народного ткацтва чи вишивки, про мереживні та в'язані витвори — даних обмаль.

Про в'язання та мереживо як види українського декоративно-ужиткового мистецтва (другий блок опрацьованої літератури) — лише кілька праць, різних за науковим рівнем, новизною та результатами розвідок. Це — декілька публікації, розділи до колективних видань, енциклопедичні та словникові гасла. Окремого монографічного дослідження про українські народні мереживні та в'язані вироби не існує, що, власне, і підтверджує актуальність роботи.

1. Албанские народне мотивы текстиля и трикотажа. — Тирана, 1959. — 5 с. : ил.
2. *Арциховский А.* Одежда / Арциховский А. // История культуры Древней Руси : в 2 т. — М. ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1951. — Т. 1. — С. 239.
3. *Бачинська-Донцова М.* Українська жінка в Радянському Союзі / Бачинська-Донцова М. // Нова Хата. — 1928. — Ч. 6. — С. 2.
4. *Білан М.* Народне вбрання Гуцульщини в контексті українського національного строю / Майя Білан, Галина Стельмащук // Історія Гуцульщини : в 6-ти т. / за ред. М. Домашевського. — Т. 6. — Львів : Логос, 2001. — С. 297—335.
5. *Білан М.* Український стрій / Майя Білан, Галина Стельмащук. — Львів : Фенікс, 2000. — 326 с.
6. *Білан М.* Український стрій / Майя Білан, Галина Стельмащук. — Львів : Апріорі, 2011. — 314 с. — (Видання друге, доповнене).
7. *Болтенко М.* Кераміка з Усатова / Болтенко М. // Трипільська культура на Україні. — Т. 1. — К., 1926. — С. 12—13.
8. *Бревко С.* Трикотарський підручник / Бревко С., Крушельницька Л. — Львів : Вовна, 1937. — 48 с.
9. *Булгакова Л.* Народний одяг населення Київського Полісся (20—30-х рр. XX ст.) / Людмила Булгакова // Полісся України: матеріали історико-етнографічного дослідження. — Вип. 1. Київське Полісся. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 1994. — С. 123—147.
10. *Булгакова Л.* Поліський рушник XX ст. / Людмила Булгакова // Полісся України: матеріали історико-етнографічного дослідження. — Вип. 2. Овруччина. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 1999. — С. 329—341.
11. *Булгакова Л.* Традиційний жіночий одяг першої половини XX ст. / Людмила Булгакова // Полісся України: матеріали історико-етнографічного дослідження. — Вип. 2. Овруччина. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 1999. — С. 159—177.
12. *Булгакова-Ситник Л.* Подільська народна вишивка: етнографічний аспект / Людмила Булгакова-Ситник. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2005. — 325 с.
13. *Булгакова-Ситник Л.* Тенденції до змін у традиційному жіночому одязі Полісся у першій чверті XX ст. / Людмила Булгакова-Ситник // Полісся України: матеріали історико-етнографічного дослідження / за ред. С. Павлюка, Р. Омеляшка. — Вип. 3. У межиріччі Ужа і Тетерева. 1996. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2003. — С. 193—207.
14. *Булгакова-Ситник Л.* Трансформація художніх особливостей поліських рушників у другій половині XX століття / Людмила Булгакова-Ситник // Полісся України: матеріали історико-етнографічного дослідження / за ред. С.Павлюка, Р. Омеляшка. — Вип. 3. У межиріччі Ужа і Тетерева. 1996. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2003. — С. 193—207.
15. *Бурдо Н.* В'язання / Бурдо Н. // Енциклопедія Трипільської Цивілізації : в 2-х т. — К., 2004. — Т. II. — С. 111.

16. *Бялявіна В.* Жаночы касцюм на Бела русі / Бялявіна В., Ракава Л. — Мінск : Беларусь, 2007. — 352 с.
17. *Бялявіна В.* Мужчынскі касцюм на Бела русі / Бялявіна В., Ракава Л. — Мінск : Беларусь, 2007. — 304 с.
18. *Вальницька* С. Галицький жіночий народний одяг / Вальницька С. // Нова Хата. — 1929. — Ч. 11. — С. 3—4.
19. *Вальницька* С. Про народне мистецтво / Вальницька С. // Нова Хата. — 1929. — Ч. 8—9. — С. 4—5.
20. *Вальницька* С. Психольогія моди / Вальницька С. // Нова Хата. — 1929. — Ч. 13. — С. 10—11.
21. *Васіна З.* Український літопис вбрання. 11000 років до н. е. — XIII ст. н. е. / Зінаїда Васіна. — Т. 1. — К. : Мистецтво, 2003. — 446 с.
22. *Васіна З.* Український літопис вбрання. XIII—XX ст. / Зінаїда Васіна. — Т. 2. — К. : Мистецтво, 2006. — 407 с.
23. *Велева М.* Български народни носии / Велева М., Пенавцова Е. — Т. III. Български народни носии в Източна Българии и Средните пред края на XIX и първата половина на XX в. — София : Изд-во АН, 1979. — 330 с.
24. *Велева М.* Български народни носии / Велева М., Пенавцова Е. — Т. II. Български народни носии в Средна Западни Българии и Средните и Западните Родопи от края на XVIII до средата на XX в. — София : Изд-во АН, 1974. — 251 с.
25. *Велева М.* Български народни носии / Велева М., Пенавцова Е. — Т. III. Български народни носии в Южна Българии пред края на XIX и първата половина на XX в. — София : Изд-во АН, 1989. — 380 с.
26. *Вербицька Е.* За вищі форми існування / Вербицька Е. // Нова Хата. — 1932. — Ч. 2. — С. 10—11.
27. *Вільшаницька В.* Повиставові міркування / Вільшаницька В. // Нова Хата. — 1931. — Ч. 6. — С. 6.
28. *Вовк Хв.* Одежа / Хведір Вовк // Студії з української етнографії та антропології. — Прага, 1928. — С. 118—166.
29. *Волков Ф.* Этнографические особенности украинского народа / Волков Федор // Украинский народ в его прошлом и настоящем. — Петроград, 1916. — С. 543—595.
30. *Врочинська Г.* Українські народні жіночі прикраси XIX — початку XX століть : монографія / Ганна Врочинська ; відп. за вип. Павлюк С.П. — К. : Родовід, 2007. — 232 с. : іл. ; бібл., с. 33—34.
31. *Ганцкая О.* Народное искусство Польши / Ганцкая О. — М. : Наука, 1970.
32. *Головацкий Я.* О костюмах или народном убранстве русинов или русских в Галичине и северо-восточной Венгрии / Головацкий Я. — Петроград, 1868. — 67 с.
33. *Головня О.* Становлення художнього в'язання як виду декоративно-ужиткового мистецтва / Олександр Головня // Вісник ЛАМ. — 1992. — № 3. — С. 85—87.
34. *Головня О.* Художнє оформлення в'язаних виробів ручною вишивкою / Олександр Головня // Вісник ЛАМ. — 1997. — № 8. — С. 119—122.
35. *Гопкало О.* Про деякі результати та перспективи дослідження черняхівського костюма / Гопкало О. // Археологія. — 2007. — № 2. — С. 48—55.
36. *Граков Б.* Каменское городище на Днепре / Борис Граков // МИА. — № 36. — М. : АН СРСР, 1954. — С. 112.
37. *Грицай С.* Художнє в'язання / Степанида Грицай. — К. : Вища школа, 1994. — 103 с.
38. Грицай Степанида Павлівна. Виставка одягу. Проспект / Степанида Грицай ; упоряд. Стельмащук Г., Чугай Р. — Львів : Львівське відділення ін-ту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського АН УРСР, 1984. — 16 с.
39. *Грицюк І.* Види і техніки плетіння в Україні XVII—XX ст. / Грицюк Ірина // Вісник ЛАМ. — 1991. — Вип. 2. — С. 53—56.
40. *Грицюк І.* Пам'ятки декоративно-ужиткового мистецтва як джерело теоретичної і практичної роботи / Грицюк Ірина // Вісник ЛАМ. — 1998. — № 10. — С. 240—245.
41. *Грицюк І.* Плетені вироби з Глинян / Грицюк Ірина // Вісник ЛАМ. — 1994. — № 5. — С. 50—55.
42. *Гургула І.* Українська народна ноша / Гургула Ірина // Нова Хата. — 1938. — Ч. 8. — С. 3—4.
43. Гуцульська вишивка з колекції Національного музею мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського : монографія / загальна редакція О. Никорак ; відповідальна за випуск Л. Лихач. — К. : Родовід, 2010. — 200 с. : іл.
44. *Данилюк А.* З вовняного клубка / Архип Данилюк // Чарівне веретено. — Львів : Каменяр, 1990. — С. 42—46.
45. Декоративное искусство Дагестана (рус., франц., англ.). — М., 1971. — 289 с. : ил.
46. *Дерев'янкін Т.* Мануфактура на Україні в кінці XVIII — першій половині XIX ст. Текстильне виробництво / Дерев'янкін Т. — К. : АН УРСР, 1960. — 127 с.
47. Етнографічні мотиви у творчості Зеновія Кецала / упоряд. С. Павлюк, Г. Врочинська. — Львів : Афіша, 2008. — 176 с.
48. Забуті скарби. Народний одяг України та Польщі в малюнках Є. Гловоського та К.В. Кєлісінського (довідник виставки). — Львів ; Торунь, 2002. — 48 с.
49. *Зайченко В.* Народне вбрання Чернігівщини кінця XVIII — середини XX ст. / Зайченко В. // НТЕ. — 1993. — № 3. — С. 18—27.
50. *Захарчук-Чугай Р.* Вишивка / Захарчук-Чугай Раїса // Лемківщина: Історико-етнографічне дослідження : у 2-х т. — Т. 2. Духовна культура. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2002. — С. 279—283.
51. *Захарчук-Чугай Р.* Народне декоративне мистецтво / Захарчук-Чугай Р. // Полісся України: Матеріали історико-етнографічного дослідження / за ред. С. Павлюка, Р. Омеляшка. — Вип. 3. У межи-

річчі Ужа і Тетерева. 1996. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2003. — С. 207—230.
52. *Захарчук-Чугай Р.* Народне декоративне мистецтво / Захарчук-Чугай Р. // Полісся України: матеріали історико-етнографічного дослідження. — Вип. 2. Овруччина. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 1999. — С. 293—329.
53. *Захарчук-Чугай Р.* Народне декоративне мистецтво Київського Полісся / Захарчук-Чугай Раїса // Полісся України: матеріали історико-етнографічного дослідження. — Вип. 1. Київське Полісся. — Львів: Інститут народознавства НАН України, 1994. — С. 260—297.
54. *Захарчук-Чугай Р.* Народне декоративне мистецтво Українського Полісся. Чорнобильщина / Захарчук-Чугай Р. — Львів, 2007. — 336 с.
55. *Захарчук-Чугай Р.В.* В'язання / Захарчук-Чугай Раїса // Декоративно-прикладне мистецтво. — Львів : Світ, 1992. — С. 43. — (Посібник).
56. *Захарчук-Чугай Р.В.* В'язання. Мереживо. Мережка / Захарчук-Чугай Р.В., Антонович Є.А. // Українське народне декоративне мистецтво — К. : Знання, 2012. — С. 147—154.
57. *Захарчук-Чугай Р.В.* В'язання. Мереживо. Мережка / Захарчук-Чугай Р.В., Антонович Є.А. // Українське народне декоративне мистецтво — К. : Знання, 2012. — С. 147—155.
58. *Захарчук-Чугай Р.В.* Мереживо / Захарчук-Чугай Раїса // Декоративно-прикладне мистецтво. — Львів : Світ, 1992. — С. 44. — (Посібник).
59. *Захарчук-Чугай Р.В.* Мережка / Р.В. Захарчук-Чугай // Мала енциклопедія українського народознавства. — Львів : Афіша, 2007. — С. 335—336.
60. *Захарчук-Чугай Р.В.* Українська народна вишивка. Західні області УРСР / Захарчук-Чугай Раїса Володимирівна. — К. : Наукова думка, 1988. — 192 с. : іл. ; Бібл. посторінкова.
61. *Здоровега Н.* Плетіння чи брання / Здоровега Неоніла // НТЕ. — 1968. — № 2. — С. 68—69.
62. *Зойзи Ррок.* Народное искусство в Албании. Костюмы, текстиль, галантерея, гравюры на металле и на дереве и жилые дома / Зойзи Ррок. — Тирана, 1959.
63. *Ігнатюк І.* Народний одяг українців Холмщини і Підляшшя / Ігнатюк Іван, Кара-Васильєва Тетяна // Холмщина і Підляшшя. Історико-етнографічне дослідження / В. Борисенко (ред.), М. Лесів, Т. Кара-Васильєва, Ю. Гаврилюк. — К. : Родовід, 1997. — С. 177—154.
64. *Інкін В.* Нарис економічного розвитку Львова у XVIII столітті / Інкін В. — Львів : Вид-во Львівського ун-ту, 1959. — С. 54.
65. *Кайндль Р.* Гуцули / Кайндль Р. ; пер. з нім. Пенюк З. — Чернівці : Молодий буковинець, 2000. — 208 с.
66. *Кара-Васильєва Т.В.* Історія української вишивки / Кара-Васильєва Тетяна. — К. : Мистецтво, 2008. — 470 с.
67. *Кара-Васильєва Т.В.* Українська вишивка / Кара-Васильєва Тетяна, Чорноморець Алла Дмитрівна. — К. : Либідь, 2002. — 160 с. : рис. — (Літ-ра в кінці кн.).
68. *Китова С.* Полотняний літопис України. Семантика орнаменту українського рушника / Китова Світлана. — Черкаси : БРАМА, 2003. — 224 с. : іл. ; бібл. с. 218—223. — (2-ге вид., доповн.).
69. *Кісь Я.* Промисловість Львова у період феодалізму (XIII—XIX ст.) / Кісь Ярослав. — Львів : Вид-во Львівського ун-ту, 1968. — С. 52, 104.
70. *Клочко Л.* Вивчення історії костюма давнього населення на території сучасної України. Використання в сучасному моделюванні / Любов Клочко // Народний костюм як виразник національної ідентичності : збірник наукових праць за ред. д-ра мис-ва М. Селівачова. — К. : ХІК, 2008. — С. 19—27.
71. *Клочко Л.* Плечовий одяг скіф'янок / Любов Клочко // Археологія. — 1992. — № 3. — С. 95—105.
72. *Клочко Л.* Реконструкція головних скіф'янок / Любов Клочко // Археологія. — 1996. — № 56. — С. 14—23.
73. *Кодлубай І.* Прадавня Україна / Кодлубай Ірина, Нога Олександр. — Львів : Українські технології, 2001. — 528 с.
74. *Кожолянко Я.* Буковинський традиційний одяг / Кожолянко Ярослава. — Чернівці ; Саскатун, 1994. — 262 с. : іл. ; бібл. с. 247—258.
75. *Кожолянко Я.* Традиційний народний одяг українців Північної Буковини / Кожолянко Ярослава // НТЕ. — 1988. — № 5. — С. 46—51.
76. *Козакевич Е.* Ажурные изделия в традиционном декоративном искусстве Волыни и Украинского Полесья : типология и художественные особенности / Козакевич Елена // Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў ; Праблемы архітэктуры, выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва : матэрыялы міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі. У пяцы частках. — Частка 2. — Мінск, 25—26 красавіка, 2013. — С. 74—80.
77. *Козакевич О.* Kosów Huculski — ośrodek dziewiarstwa Ukrainy Zachodniej XX wieku / Олена Козакевич // Łemkowie, Bojkowie, Rusini. Historia, współczesność, kultura materialna i duchowna. — T. III. — Zielona Góra, 2009. — S. 271—279.
78. *Козакевич О.* Бойківські в'язані вироби та мереживо кінця XIX — XX століття: локальні та художні особливості / Олена Козакевич // Бойківщина. — Т. 3. — Дрогобич : Коло, 2007. — С. 441—447.
79. *Козакевич О.* Львів — осередок трикотажного виробництва (кінець XIX — перша третина XX ст.) / Олена Козакевич // Народознавчі зошити. — 2012. — № 6 (108). — С. 1054—1086.
80. *Козакевич О.* Мереживні народні вироби на Волині та Поліссі кінця XIX—XX ст.: регіональні особливості / Олена Козакевич // Матеріали Всеукраїнської

науково-етнографічної конференції «Минуле і сучасне Волині й Полісся: народна культура і музеї», присвяченої 80-річчю від дня народження Олекси Ошуркевича. Науковий збірник. — Вип. 44. — Луцьк, 2013. — С. 139—143.
81. *Козакевич О.* Мереживні та в'язані вироби в оздобленні церковних тканин на Західній Україні ХХ ст. (за матеріалами мистецтвознавчих експедицій 2005—2009 рр.) / Олена Козакевич // Апологет. Богословський збірник ЛДАіС УПЦ КП. Матеріали І Міжнародної наукової конференції «Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво». — № 1—4 (16—19). — Львів, 2009. — С. 197—203.
82. *Козакевич О.* Мереживо в Україні: історичний нарис / Олена Козакевич // Музеї Львова: історія, колекції, люди : матеріали науково-практичної конференції / Львівський історичний музей. — Львів : Ліга-Прес, 2013. — С. 131—143.
83. *Козакевич О.* Мереживо у системі декору церковних тканин кінця ХІХ—ХХ ст. (за матеріалами західноукраїнських областей) / Олена Козакевич // Історія Релігій в Україні. Праці ХІХ-ї Міжнародної наукової конференції. Книга ІІ. — Львів : Логос, 2009. — С. 498—505.
84. *Козакевич О.* Мистецтво українського традиційного в'язання : історичний аспект / Олена Козакевич // Народознавчі зошити. — 2013. — № 5 (113). — С. 885—906.
85. *Козакевич О.* Осередки в'язального виробництва на Івано-Франківщині (за матеріалами кінця ХІХ—ХХ ст. / Олена Козакевич // Наукові записки. — Вип. 11—12. — Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2010. — С. 60—68.
86. *Козакевич О.* Осередки трикотажного виробництва : Івано-Франківщина / Олена Козакевич // Мистецтвознавство'10. — 2010. — С. 79—92.
87. *Козакевич О.* Осередки фахової освіти в Східній Галичині кінця ХІХ — першої третини ХХ ст. : в'язання / Олена Козакевич // Народознавчі зошити. — 2009. — № 3—4. — С. 374—383.
88. *Козакевич О.* Типологія та художні особливості в'язаних виробів й мережива Буковинського Поділля і Бессарабії (за матеріалами експедиції 2007 р.) / Олена Козакевич // Художній музей 21 ст. і його роль у формуванні сучасного культурного середовища : матеріали міжнародної науково-практичної конференції до 20-річчя Чернівецького обласного художнього музею / упоряд. В. Любківська. — Чернівці : Золоті литаври, 2008. — С. 77—83.
89. *Козакевич О.* Традиційне в'язання (плетіння) на Гуцульщині кінця ХІХ—ХХ ст.: історія, типологія, художні особливості / Олена Козакевич // Грегіт. — Львів, 2008. — С. 51—54.
90. *Козакевич О.* Традиційне мереживо й в'язання на Волині та Поліссі (за матеріалами кінця ХІХ—ХХ ст.) / Олена Козакевич // Матеріали ІІІ Волинської Міжнародної історико-краєзнавчої конференції (Житомир, 12—13 листопада 2010 р.). — Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2010. — С. 49—50.
91. *Козакевич О.* Традиційні в'язані вироби та мереживо Волині й Полісся: техніки виготовлення, типологія, художні особливості / Олена Козакевич // Матеріали Третьої Волинської обласної науково-етнографічної конференції «Роде наш красний» (14—15 червня, м. Луцьк). Збірник наукових праць. — Вип. 24. — Луцьк, 2007. — С. 116—121.
92. *Козакевич О.* Традиційні мереживні та в'язані вироби на Буковині кін. ХІХ — ХХ ст. (за матеріалами мистецтвознавчих експедицій) / Олена Козакевич // Народознавчі зошити. — 2011. — № 4 (100). — С. 704—718.
93. *Козакевич О.* Трансформаційні процеси в українському традиційному мистецтві (на прикладі в'язаних та мереживних виробів Бойківщини) / Олена Козакевич // Етнічна історія народів Європи : Збірник наукових праць. — Вип. 27. — К. : УНІСЕРВ, 2008. — С. 25—31.
94. *Козакевич О.* Українські традиційні в'язані вироби кінця ХІХ—ХХ ст.: локальні особливості (за матеріалами західних областей) / Олена Козакевич // Записки Наукового товариства ім. Т.Г. Шевченка. — Т. CCLXI (261). Праці комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. — Львів, 2011. — С. 503—524.
95. *Козакевич О.* Художньо-стильові особливості церковного мережива кінця ХІХ—ХХ ст.: техніки виготовлення, орнамент / Олена Козакевич // Апологет. Богословський збірник ЛДАіС УПЦ КП. Матеріали ІІ Міжнародної наукової конференції «Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво». — № 1—4 (20—23). — Львів, 2010. — С. 111—120.
96. *Козакевич О.* Косівщина — осередок в'язання ХХ ст. / Олена Козакевич // Праці наукового товариства ім. Шевченка. Краєзнавство. — Т. ІІ. — Косів, 2006. — С. 270—280.
97. *Козакевич О.* В'язані вироби та мереживо в музейних збірках України / Олена Козакевич // Музеї народного мистецтва та національна культура. Збірник наукових праць за ред. М.Р. Селівачова. — К. : Златограф, 2006. — С. 176—182.
98. *Козакевич О.* В'язання як вид українського декоративно-ужиткового мистецтва / Олена Козакевич // Мистецтвознавство'03. — 2004. — С. 99—113.
99. *Козакевич О.* Джерела формування українського в'язання у загальноєвропейському контексті / Олена Козакевич // Вісник ХДАДМ. — 2004. — Вип. 5. — С. 26—38.
100. *Козакевич О.* Кольорова музика мисткині / Олена Козакевич // Дзвін. — 2005. — № 7. — С. 111—112.
101. *Козакевич О.* Косів — осередок в'язання ХХ ст. / Олена Козакевич // Мистецтвознавство'05. — 2005.— С. 79—87.

102. *Козакевич О.* Плетиво з фондів Волинського краєзнавчого музею мистецтва / Олена Козакевич // Матеріали Другої Волинської обласної науково-етнографічної конференції «Минуле і сучасне Волині й Полісся: народне мистецтво і духовність» (12—13 травня, м. Луцьк). — Луцьк, 2005. — С. 51—54.
103. *Козакевич О.* Розвиток трикотажу 20—30-их рр. XX ст. на теренах Східної Галичини (модні тенденції, осередки) / Олена Козакевич // Народознавчі зошити. — 2003. — № 5—6.— С. 766—775.
104. *Козакевич О.* Типологія українських в'язаних виробів кінця XIX — першої половини XX ст. (за матеріалами народного вбрання) / Олена Козакевич // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. — 2004. — Вип. 4. — С. 112—121.
105. *Коприва А.Т.* Угорська вишивка Закарпаття XIX — першої чверті XX століття (художньо-функціональні та стилістичні) : автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня канд. мист-ва за спеціальністю 17.00.06 — декоративне і прикладне мистецтво / Коприва Атілла. — Львів, 2005.
106. *Косміна О.* Традиційне вбрання українців / Оксана Косміна. — К. : Балтія-Друк. — Т. II. Полісся. Карпати, 2011. — 160 с. : іл. —Бібліограф. : с. 135—136. — (Рез. англ.).
107. *Косміна О.Ю.* Традиційне вбрання українців / Оксана Косміна. — К. : Балтія-Друк, 2008. — Т. I: Лісостеп. Степ. — 160 с. : іл.
108. *Костишина М.* Особливості традиційного жіночого одягу буковинського Поділля / Костишина Мірра // НТЕ. — 1976. — № 6. — С. 59—67.
109. *Костишина М.* Український народний костюм Північної Буковини / Костишина М. — Чернівці : Рута, 1996. — 192 с.
110. *Костишина М.* Художнє оформлення буковинського народного костюма гірської місцевості / Костишина Мірра // НТЕ. — 1975. — № 4. — С. 54—56.
111. *Коцан В.* Традиційний народний одяг гуцулів Рахівщини / Коцан Василь. — Ужгород, 2012. — С. 109, 125.
112. *Кропотов В.* Фібули в костюмі давнього населення Європи / Кропотов В. // Археологія. — 2009. — № 2. — С. 5—15.
113. *Кульчицька О.* Чи треба зберегти і поширити народню ношу? (продовження) / Кульчицька Олена // Діло (вівторок, 2 жовтня). — 1934. — Ч. 263. — С. 2—3.
114. *Кульчицька О.* Чи треба зберегти і поширити народню ношу? / Кульчицька Олена // Діло (понеділок, 1 жовтня). — 1934. — Ч. 262. — С. 3—4.
115. Латышская народная одежда: Каталог выставки фондов / сост. Велта Розенберга ; пер. В. Скарбе. — Рига, 1985. — 38 с. : ил.
116. *Маковский С.* Народное искусство Подкарпатской Руси / Маковский С. — Прага, 1925.
117. *Маленка Л.* Беларускы народны касцюм / Маленка Людміла. — Мінск : Ураджай, 2001. — 160 с. : іл.
118. *Матейко К.* Головні убори українських селян до початку XX ст. / Матейко Катерина // НТЕ. — 1973. — № 6. — С. 47—54.
119. *Матейко К.* Локальные особенности одежды гуцулов конца XIX — начала XX в. / Матейко Катерина // Карпатский сборник. — М. : Наука, 1976. — С. 57—64.
120. *Матейко К.* Народная одежда гуцулов Раховского района / Матейко Катерина. // Карпатский сборник. — М. : Наука, 1972. — С. 57—65.
121. *Матейко К.* Одяг / Матейко Катерина // Бойківщина: Історико-етнографічне дослідження. — К. : Наукова думка, 1983. — С. 142—149.
122. *Матейко К.* Український народний одяг / Матейко Катерина. — К. : Наукова думка, 1977. — 224 с.
123. *Матейко К.* Этнографические особенности одежды бойков / Матейко Катерина // Карпатский сборник. — М. : Наука, 1972. — С. 66—74.
124. *Матейко К.* Одяг / Матейко Катерина, Полянська Олена // Гуцульщина: історико-етнографічне дослідження. — К. : Наукова думка, 1987. — С. 189—203.
125. *Михайлова Р.Д.* Художня культура Галицько-Волинської Русі / Рада Михайлова. — К. : Слово, 2007. — 496 с. : іл. — (Бібліографія в кінці тексту. — С. 281).
126. *Наследникова В.* История на българския костюм / Наследникова Венера. — София, 1974. — 146 с. : ил. — (Второе издание).
127. *Нестеренко О.* Розвиток промисловості на Україні / Нестеренко О. — Ч. III. — К. : АН УРСР, 1966. — 487 с.
128. *Нестеренко О.* Розвиток промисловості на Україні. Ремесло і мануфактура / Нестеренко О. — Ч. I. — К. : АН УРСР, 1959. — 459 с.
129. *Нидерле Л.* Быт и культура древних славян / Любор Нидерле. — Прага, 1924.
130. *Николаєва Т.* Украинская народная одежда. Среднее Поднепровье / Тамара Николаева. — К. : Наукова думка, 1987. — 246 с. : ил.
131. *Никорак О.* Наукова спадщина Катерини Матейко в українському народознавстві (до 100-ліття від дня народження) / Олена Никорак // Народознавчі зошити. — № 4. — 2011. — С. 576—585.
132. *Никорак О.* Сучасні художні тканини Українських Карпат / Олена Никорак. — К. : Наукова думка, 1988. — 222 с.
133. *Никорак О.* Українська народна тканина XIX — XX ст. Типологія, локалізація, художні особливості. — Ч. I. Інтер'єрні тканини (за матеріалами західних областей України) / Олена Никорак. — Львів : Афіша, 2004. — 583 с.
134. *Никорак О.І.* В'язання / Олена Никорак // Мала енциклопедія українського народознавства. — Львів : Афіша, 2007. — С. 112—113.
135. *Никорак О.І.* В'язання / Олена Никорак // Українське народознавство / за ред. С. Павлюка. — К. :

Знання, 2004. — С. 381—383. — (Навч. посібник).
136. *Ніколаєва Т.* Деякі особливості розвитку народного жіночого одягу Черкащини / Тамара Ніколаєва // НТЕ. — 1971. — № 4. — С. 59—73.
137. *Ніколаєва Т.* Історія українського костюма / Тамара Ніколаєва. — К. : Либідь, 1996. — 172 с.
138. *Ніколаєва Т.* Особливості розвитку народного вбрання Середньої Наддніпрянщини за радянського часу / Ніколаєва Т., Забаннова Т. // НТЕ. — 1973. — № 2. — С. 22—28.
139. *Ніколаєва Т.* Особливості народного вбрання та вишивки українського населення Прикарпаття / Тамара Ніколаєва, Тетяна Кара-Васильєва // НТЕ. — 1988. — № 3. — С. 67—73.
140. *Ніколаєва Т.О.* Український костюм. Надія на ренесанс / Тамара Ніколаєва. — К. : Дніпро, 2005. — 320 с. : іл. — (Бібліограф. : с. 311—315).
141. *Новицька М.* До питання про текстиль трипільської культури / Новицька Марія // Археологія. — Т. ІІ. — АНУ РСР, 1948. — С. 44—61.
142. *Орел Л.* Українські рушники: історико-культурологічне дослідження / Лідія Орел ; Держ. музей нар. архіт. та побуту Укр. ; Укр. центр. нар. культури «Музей Івана Гончара». — Львів : Кальварія, 2003. — 232 с.
143. *Пархоменко Т.* Особливості виготовлення сітчастих поясів. Пояс у народних віруваннях і звичаях / Пархоменко Т. // Наукові записки. Випуск VI. — Рівне, 2008. — С. 239—245.
144. *Пилип Р.* Художня вишивка українців Закарпаття XIX — першої половини XX ст. (типологія за призначенням, художніми та локальними особливостями) / Роман Іванович Пилип. — Ужгород, 2012. — 468 с. : іл.
145. *Післарій І.* Про ткацтво в добу міді-бронзи та раннього заліза / Іван Післарій // Археологія. — 1982. — № 38. — С. 70.
146. *Полюхович Є.* Виготовлення плетених поясів у с. Сварицевичі Дубровицького району рівненської області / Полюхович Є. // Західне Полісся: історія та культура. Випуск І. Матеріали науково-практичної конференції. — Рівне, 2004. — С. 148—151.
147. *Полянская Е.* Народная одежда гуцулов Раховского района / Елена Полянская // Карпатский сборник. — М. : Наука, 1972. — С. 57—65.
148. *Полянська О.* Особливості одягу населення Закарпаття / Олена Полянська // НТЕ. — 1976. — № 3. — С. 23—29.
149. *Пономарев А.* Промышленность Украины в XVIII веке. Начальные формы мануфактуры / Пономарев А. — Черновцы : Изд-во Университета, 1968. — 86 с.
150. *Пономарьов О.* Розвиток капіталістичних відносин у промисловості України XVIII ст. / Пономарьов О. — Львів : Вид-во Львівського ун-ту, 1971. — 183 с.
151. *Прилипко Я.* Класифікація народних головних уборів / Прилипко Я. // НТЕ. — 1970. — № 5. — С. 27—37.
152. *Раманюк М.* Беларуское народнае адзенне / Міхась Раманюк. — Мінск : Беларусь, 1981. — 13 с. : 473 ил.
153. Румынское народное искусство. — Бухарест, 1955. — 234 с. : ил.
154. Русский традиционный костюм. Иллюстрированная энциклопедия. — Санкт-Петербург, 2006. — 440 с. : ил.
155. *Рыбаков Б.* Ремесло Древней Руси / Борис Рыбаков. — М. : АН СССР, 1948.
156. *Савчук Г.* Гуцульські жіночі прикраси / Ганна Савчук // НТЕ. — 1987. — № 5. — С. 48—53.
157. *Семчук Л.Я.* Вишивка в народному одязі Українських Карпат XX століття (художні особливості) : автореф. дис… канд. мистецтвознавства / Леся Ярославівна Семчук. — Івано-Франківськ : Б. в., 2009. — 16 с.
158. *Сидорович С.* Художня тканина Західних областей УРСР / Савина Сидорович. — К. : Наукова думка, 1979. — 153 с.
159. *Скржинська М.* Костюм ольвіополітів елліністичної доби / Скржинська М. // Археологія. — 1990. — № 4. — С. 29—45.
160. *Стельмащук Г.* В'язання / Галина Стельмащук // Декоративно-ужиткове мистецтво. Словник / під ред. Запаска Я. : в 2 т. — Т. 1 — Львів : Афіша, 2000. — С. 134—135.
161. *Стельмащук Г.* Капчурі / Галина Стельмащук // Декоративно-ужиткове мистецтво. Словник / під ред. Запаска Я. : в 2 т. — Т. 1 — Львів : Афіша, 2000. — С. 281.
162. *Стельмащук Г.* Мереживо / Галина Стельмащук // Декоративно-ужиткове мистецтво. Словник / під ред. Запаска Я. : в 2 т. — Т. 2. — Львів : Афіша, 2000. — С. 43—44.
163. *Стельмащук Г.* В'язання / Галина Стельмащук // Енциклопедія сучасної України. — Т. 5. — К., 2006. — С. 241.
164. *Стельмащук Г.* В'язання. Мереживо / Галина Стельмащук // Народні художні промисли УРСР. — К. : Наукова думка, 1986. — С. 44—48.
165. *Стельмащук Г.* Давнє вбрання на Волині / Галина Стельмащук. — Луцьк, 2006. — 280 с.
166. *Стельмащук Г.* Мережка / Галина Стельмащук // Декоративно-ужиткове мистецтво. Словник / під ред. Запаска Я. : в 2 т. — Т. 2. — Львів : Афіша, 2000. — С. 44.
167. *Стельмащук Г.* Одяг / Стельмащук Г., Худик Д., Дмитриків Д. // Лемківщина. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 1999. — С. 330—337.
168. *Стельмащук Г.* Поліські жіночі головні убори / Галина Стельмащук // НТЕ. — 1982. — № 4. — С. 53—56.

169. *Стельмащук Г.* Традиційні головні убори українців / Галина Стельмащук. — К. : Наукова думка, 1993. — 240 с. : іл. ; Бібл. посторінкова.
170. *Стельмащук Г.* Традиційні головні убори українців / Галина Стельмащук. — Львів : Апріорі, 2013. — 270 с. : іл.
171. *Стельмащук Г.* Українське мереживо як вид декоративно-ужиткового мистецтва / Галина Стельмащук // Вісник ЛАМ. — № 8. — 1997. — С. 66—72.
172. *Стрельник М.* Про технологію прядіння за античної доби в Надчорноморї / Стрельник М., Хомчик М. // Археологія. — 2005. — № 1. — С. 70—75.
173. *Тканко З.* Головні жіночі убори Поділля / Зеновія Тканко // НТЕ. — 1988. — № 6. — С. 44—46.
174. *Тканко З.* Прикраси лемків / Зеновія Тканко // Лемківщина: історико-етнографічне дослідження : у 2-х т. — Т. 2. Духовна культура. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2002. — С. 284—305.
175. *Толкачева С.* Народный костюм Воронежской губернии конца XIX — начала XX века / Светлана Толкачева. — Воронеж, 2007. — 232 с. : ил.
176. Українське народне мистецтво. Вбрання / упоряд. Колос С., Гургула І., Лобановський Б., Полюскевич О. — Вип. 2. — К. : Державне вид. образотворчого мистецтва і муз. літ. УРСР, 1961. — 327 с.
177. Український народний одяг / під ред. Л. Бурачинської. — Торонто ; Філадельфія, 1992. — 311 с.
178. Український народний одяг XVII — початок XIX ст. в акварелях Ю. Глоговського / авт. та упоряд. Крвавич Д., Стельмащук Г. ; ред. Ю. Гошко. — К. : Наукова думка, 1988. — 272 с. : іл. ; бібл. посторінкова.
179. *Хофер Т.* Народное искусство венгров / Хофер Тамаш, Фел Эдит. — Будапешт, 1975, 1979. — 638 с. : ил.
180. *Чайковська Л.* Народний одяг волинян другої половини XIX — початку XX століття / Лілія Чайковська. — К. : Р.К. Майстер-принт, друкарня «Huss», 2012. — 152 с. : іл. (бібл. с. 122—130).
181. *Чернай И.* Выработка текстиля у племен дьяковской культури (по материалам Селецкого городища) / Иван Чернай // Советская археология. — № 4. — М. : Наука, 1981. — С. 70—87.
182. *Чижович С.* Український промисл і завдання жінки / Стефанія Чижович // Нова Хата. — 1935. — Ч. 5. — С. 11.
183. *Шелест В.* Розвиток виробництва трикотажу на Львівщині в дорадянський період / Валентина Шелест // Високе призначення радянського мистецтва. — Львів : Вища школа, 1975. — С. 180—183.
184. *Шовкопляс И.* Мезинская стоянка / Шовкопляс И. — К. : Наукова думка, 1965.
185. *Шрамко Б.* Поселення скіфського часу біля станції Шовкова / Борис Шрамко // Археологія. — Т. XVI. — АНУ РСР, 1964. — С. 181—190.
186. *Шухевич В.* Гуцульська ноша / Володимир Шухевич // Гуцульщина. Материяли до українсько-руської етнології. — Т. II. — Львів : НТШ, 1899. — С. 120—139.
187. *Щербань А.* Прядіння і ткацтво у населення Лівобережного Лісостепу України VII — початку III ст. до н. е. (за глиняними виробами) / Анатолій Щербань. — К., 2007. — 256 с. ; бібл. с. 195—216.
188. Эстонская народная одежда XIX и начала XX века / ред. коллегия Х. Моора (отв. ред.). — Таллин, 1960. — 248 с. : ил.
189. Эстонская народная одежда XIX и начала XX века. — Таллин, 1957. — 254 с. : табл.
190. *Barber E.J.W.* Prehistoric textile: The Developpement of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages with special reference to the Aegean / Barber E.J.W. — New Jersey, 1991. — S. 12, 130.
191. *Błachowski A.* Ubiór I krajobraz kulturowy Polski i Ukrainy Zachodniej w ikonografii J. GŁogowskiego i K.W. Kielisińskiego / BŁachowski Alexsandr. — Toruń, 2011. — 402 s.
192. *Burnham D.* Coptic Knitting : An Ancient Technique / Burnham Dorothy // Textile History. — Volume 3. — 1972. — S. 116—124.
193. *Charewiczowa L.* Lwowskie organizacje zawodowe za czasów Polski Przedrozbiorowej / Charewiczowa Lucia. — Lwów, 1929. — 194 s.
194. *Dubuisson M.* La bonneterie de Moyen-Age / Dubuisson Marguerite // BBNC. — P. 38.
195. *Falkowski J.* Zachodnie pogranicze Huculszczyny. Dolinami Prutu, Bystrzycy Naddwornianskiej, Bystrzycy SoŁotwinskiej i Łomnicy / Falkowski Jan. — Lwów, 1937. — 170 s.
196. *Fisher A.* Rusini. Zarys etnografii Rusi / Fisher Adam. — Lwów ; Warszawa ; Kraków, 1928. — S. 66.
197. *FryŚ-Pietraszkowa E.* Sztuka ludowa w Polsce / FryŚ-Pietraszkowa E., Kunczyńska-Iracka A., Pokropek M. — Warszawa : Arkady, 1988.
198. *Hald M.* Ancient Danish Textiles from Bogs and Burials: A comparatitive study of costume and iron age textiles / Hald Margarette. — Copenhagen, 1980. — S. 285.
199. *Kalesný F.* Lůdové umenie na Slovensků / Kalesný FrantiŠek. — Osveta, 1986. — 280 s.
200. *Kamińska J.* WŁokiennictwo Gdańske w X—XIII w. / Kamińska J., Nachlik A. // Acta archaeologika universitatis Lodziensis. — № 6. — Lódż, 1958.
201. *Kaznowska-Jarecka B.* Strój biŁgorajsko-tarnogrodzki / Kaznowska-Jarecka Barbara. — WrocŁaw, 1958. — 52 s.
202. *KoŁaczkowski J.* WiadomoŚci o fabrykach i rękodzieŁach w dawnej Polsce / KoŁaczkowski J. — Warszawa, 1881. — S. 6.
203. *KoŁaczkowski J.* WiadomoŚci tyczące się przemysŁu I sztuki w dawnej Polsce / KoŁaczkowski J. — Kraków, 1888. — 744 s.
204. *Kolberg O.* Ubiór / Kolberg Oskar // Chelmskie. Obraz etnograficzny. — T. 1. — Kraków, 1890. — S. 43—57.
205. *Kolberg O.* DzieŁa wszystkie. RuŚ Karpatska / Kolberg Oskar. — WrocŁaw ; Poznań, 1970. — 341 s.

206. *Kolberg O*. Ubiór / Kolberg Oskar // Pokucie. Obraz etnograficzny. — T. 1. — Kraków, 1882. — S. 35—49.
207. *Kopernicki J*. O Góralach Ruskich w Galicyi / Kopernicki J. — Kraków, 1889. — 34 s.
208. *Kotula F.* Strój Łańcucki / Franciszek Kotula. — Wrocław, 1955. — 38 s.
209. *Kotula F.* Strój rzeszowski / Franciszek Kotula. — Lublin, 1951. — 38 s.
210. *Moszyński K*. Kultura ludowa słowian / Moszyński K. — T. 1. Kultura materialna. — Kraków, 1929. — 710 s.
211. *Reinfuss R*. Stroje górali szczawnickich / Reinfuss Roman. — Lublin, 1949. — 40 s.
212. *Schnaider J*. Z kraju huculów / Schnaider J. // Lud. — 1899. — Rok 5. — S. 150—151.
213. *Schnaider J*. Z kraju huculów. Materialy etnograficzne / Schnaider J. — Lwów, 1899. — S. 11.
214. *Sokalski B*. Powiat Sokalski / Sokalski Bronisław. — Lwów, 1899. — S. 54—68.
215. *Strzetelska-Grynbergowa Z*. Staromiejskie. Ziemia i ludność / Strzetelska-Grynbergowa Z. — Lwów, 1899. — 676 s.
216. *Świeży J*. Strój krzczonowski / Świeży Janusz. — Poznań, 1952. — 52 s.
217. *Świeży J*. Strój podlaski (Nadbużański) / Świeży Janusz. — Wrocław, 1958. — 38 s.
218. Volkstrachten in der Tschechoslowakei (Blazena Sotkova). — Artia ? — 228 s. : il.
219. *Wajgel L*. Rys miasta Kołomyi / Wajgel L. — Kolomyja, 1877. — 114 s.
220. *Witwicki S*. O Hucułach. Rys historyczny / Witwicki S. — Lwów, 1873. — 134 s.
221. *Wozniak A*. Wyróżnienie strojem. Guculszczyzna — tradycja i współczesność / Wozniak Alicja. — Muzeum Architektury i Etnografii w Łódzi. — Łódź, 2012. — 196 s. : il.
222. *Zelenciuk V*. Vestementatia populatiči orăsene'sti'din Moldova / sec. XV—XIX / Zelenciuk V., Kalaşnikova N. — Chişinău : Ştiinţa, 1993. — 127 s. : il.
223. *Zelentcouk V.S*. Le costume national Moldawe / Zelentcouk V. — Kishinev, 1986. — 60 p. : il.

Olena Kozakevych

ON UKRAINIAN FOLK LACED AND KNITTED PRODUCTS OF LATE XIX TO EARLY XXI cc.: HISTORIOGRAPHY OF A PROBLEM

The article has deals with historiography of Ukrainian folk lace and knitted wares produced through the period of late XIX to early XXI cc. Literature data and sources have been put under analytic study in thematic units composed after chronologic principle. The thread of arguing has led the author to the statement that notions on knit and lace products were mentioned quite rarely and sporadically — mainly in the context of traditional decorative arts and furnishings — as an independent form of artistry.

Keywords: historiography, knitting, lace, folk art, Ukrainian folk costumes, local features, typology.

Олена Козакевич

УКРАИНСКИЕ НАРОДНЫЕ КРУЖЕВНЫЕ И ВЯЗАНЫЕ ИЗДЕЛИЯ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XXI ВЕКА: ИСТОРИОГРАФИЯ ВОПРОСА

В статье рассмотрена историография украинского народного кружева и вязания конца XIX — начала XXI вв. Анализ литературы представлен тематическими блоками расположенными в хронологическом порядке. Автор исследования приходит к выводу, что вязаные и кружевные изделия иногда фиксировались как самостоятельнй вид художественного творчества в контексте традиционного декоративного искусства и одежды, что подтверждается всего лишь несколькими источниками.

Ключевые слова: историография, вязание, кружево, народное искусство, украинская традиционная одежда, локальные особенности, типология.



Олена БАКОВИЧ

МАЛЯР ІКОНОСТАСІВ ЦЕРКОВ РІЗДВА ПРЕСВЯТОЇ БОГОРОДИЦІ с. НОВОСІЛКА ПІДГАЄЦЬКОГО р-ну, СВ. МИКОЛАЯ с. КАЛЬНЕ КОЗІВСЬКОГО р-ну ТА ВОСКРЕСІННЯ ХРИСТОВОГО с. КАЛЬНЕ ЗБОРІВСЬКОГО р-ну ТЕРНОПІЛЬСЬКОЇ обл.

Розглядається живописне виконання іконостасів церков Різдва Пресвятої Богородиці с. Новосілка Підгаєцького р-ну, св. Миколая с. Кальне Козівського р-ну та Воскресіння Христового с. Кальне Зборівського р-ну Тернопільської обл.; виявлено характерні риси творчості та іконографії майстра-маляра іконостасів, західноєвропейські мистецькі впливи та національні тенденції у виконанні цих творів сакрального образотворчого мистецтва .

Ключові слова: ікона, іконографія, іконостас, стиль.

Період другої пол. XVIII — початку XIX ст. насичений не лише історичними подіями, а й західноєвропейськими мистецькими впливами, що поєднувались із національними традиціями. Починаючи від середини XVIII ст. на території Західного Поділля у мистецтві спостерігаємо впливи стилю рококо, який виник у другій чверті XVIII ст. у Франції, а згодом набув поширення і на українських землях. На території Західного Поділля у творах сакрального образотворчого мистецтва свого найбільшого розквіту він досяг в останній третині XVIII ст. та набув певних особливостей та специфічних форм вираження у всіх видах мистецтва.

Цей стиль активно відобразився й у сакральному мистецтві, а саме, у нього активніше проникає нове, світське спрямування, іконописці опановують та використовують в іконі засоби західноєвропейського живопису. Якщо іконографічна схема композиції ще зберігає свою стабільність, то засоби живописного втілення змінюються: в іконі з'являється глибина завдяки реалістично зображеному пейзажу та архітектурі.

Окрім стилевої приналежності творів важливою є і авторська манера майстрів. Цікавим також є поєднання праці майстрів суміжних жанрів у одному творі, як, до прикладу, майстра-сницаря та майстра-маляра при виконанні внутрішнього оформлення інтер'єру храму та, зокрема, іконостаса. Приклади такої вдалої співпраці ми можемо бачити в іконостасах храмів Різдва Пресвятої Богородиці с. Новосілка Підгаєцького р-ну, св. Миколая с. Кальне Козівського р-ну та Воскресіння Христового с. Кальне Зборівського р-ну Тернопільської області, виконаних у другій пол. XVIII — на початку XIX ст.

Актуальність обраної теми полягає у розгляді іконостасів храмів Різдва Пресвятої Богородиці, св. Миколая та Воскресіння Христового у контексті іконописних тенденцій сакрального образотворчого мистецтва Західного Поділля у другій пол. XVIII — на початку XIX ст., адже згадані храми до цього часу розглядались переважно з точки зору їх архітектурного устрою, а аналізу їх внутрішнього оформлення не було приділено увагу.

Метою нашої статті є аналіз композиційної побудови та живописного вирішення іконостасів згаданих храмів у контексті аналогічних пам'яток Західного Поділля, вплив на їх вирішення західноєвропейських мистецьких тенденцій, визначення характерних рис творчості майстрів-авторів іконостасів.



Іконостас 1770—1790 рр. Церква св. Миколая с. Кальне Козівського р-ну Тернопільської обл. Фото автора. 2013 р.

Науковою новизною дослідження є ввід іконостасів у ширший науковий обіг, аналіз живописного виконання пам'яток, визначення їх приналежності авторству одного маляра, а також одного сницаря чи сницерської майстерні (церква Різдва Пресвятої Богородиці та церква св. Миколая), систематизація у хронологічному порядку виконання розглянутих пам'яток.

В іконописі Західного Поділля, аналогічно як і в інших регіонах України у другій пол. XVIII ст., вже чітко проявляються індивідуальні риси та манера творчості іконописців. Також можемо сказати, що творчість найвідоміших українських майстрів цього часу пов'язана з іконостасним живописом.

Проте, не завжди вдається знайти підпис майстра, або ж він може бути втрачений чи замальований. Але ми можемо визначити руку одного майстра за допомогою стилістичного аналізу творів. У розглянутих пам'ятках бачимо індивідуальну манеру письма одного високопрофесійного маляра.

Риси, притаманні сакральному живопису другої пол. XVIII ст., бачимо у живописі іконостасів церков Різдва Пресвятої Богородиці (сер. XVIII ст., с. Новосілка Підгаєцького р-ну), св. Миколая (1770—1790-ті рр. с. Кальне Козівського р-ну), Воскресіння Христового (поч. XIX ст., с. Кальне Зборівського р-ну). Усі розглянуті храми є дерев'яними.

Церква Різдва Пресвятої Богородиці у с. Новосілка (на Ленчівці) збудована у 1751 році, інтер'єр храму, очевидно, виконаний у середині XVIII ст. (після 1751 року). У цей же час у селі Новосілка (на Куті) було збудовано ще одну церкву — св. Миколая та, відповідно, виконано і її внутрішнє облаштування. Знаємо, що власником села був один пан, отже, можливо, саме він і виступав фундатором обох святинь, а тому і замовив дві, практично однакові, церкви. Із архівних фото нам відомо, що іконостас мав аналогічну структуру в обох храмах. Можемо припустити, що в обох церквах працювали одні майстри, як сницар, так і маляр. Церква св. Миколая на Куті була розібрана, подальша доля її іконостаса нам не відома.

Церква св. Миколая у с. Кальне Козівського р-ну збудована 1720 року, проте іконостас та пристінні бічні вівтарі виконані у кінці XVIII ст. (1770—1790 рр.) у стилі рококо, але вже з певними впливами стилю Людовіка XVI. Іконостас храму був розірваний на дві частини над намісним ярусом. Збережена лише нижня частина іконостаса — намісний ярус, який має логічне завершення та сприймається як завершена композиція. Верхня частина іконостаса є втрачена, проте маємо відомості, що на час візитації у 1770 році у храмі був «Деісіс сницарський» [1, арк. 36], тобто верхня частина іконостаса мала оформлення з використанням різьблення.

Церква Воскресіння Христового у с. Кальне Зборівського р-ну у 1810 році куплена та перенесена із Залізців Зборівського р-ну та освячена 14 квітня 1811 року на Великдень. Оформлення інтер'єру — іконостас та бічні пристінні вівтарі ймовірно були виконані у цей період (початок XIX ст.).

Розглянуті іконостаси храмів Різдва Пресвятої Богородиці та св. Миколая виконані у стилі рококо, іконостас церкви Воскресіння Христового виконаний у стилі неорококо. Іконографічні схеми та трактування живопису у трьох розглянутих іконостасах є аналогічними та належать руці одного маляра. Адже чітко бачимо між зображеннями, що риси обличчя — очі, брови, губи, ніс, трактування площин тіла та драперій є аналогічними. Підтвердженням цього також є їх однакове стилістичне виконання. Щоправда, у церкві Воскресіння Христового живопис перемальований.

У іконостасах намісні ікони Христа та Богородиці мають форму: у церкві

Різдва Пресвятої Богородиці це досить великі прямокутні ікони, у церкві св. Миколая — невеликі овальної форми композиції, в церкві Воскресіння Христового — прямокутні, але за розміром менші, ніж у церкві Різдва Пресвятої Богородиці. Усі ікони бічних вівтарів мають вертикально витягнуту прямокутну форму.

«У другій половині 18 ст. поступово з'являються елементи нової іконографії, міцнішають реалістичні риси і виразно визначаються впливи тодішнього мис-

тецького стилю рококо» [3, с. 193]. У розглянутий період від сакрального мистецтва вимагалося творення нових образів, можливо, не настільки витончених, але більш дохідливих та зрозумілих простому народові. Іконописці прагнули вільного перетлумачення канонічних сюжетів, унаочнення їх, надавали їм національної форми. Зображення святих отримували більшу індивідуальну виразність та відображались у реальному оточенні та з використанням предметів сучасного побуту. Іконопис виконаний на дошках. Лише в іконах намісного ярусу іконостаса церкви Різдва Пресвятої Богородиці тло золочене із різьбленим орнаментом з рокайлів з полум'ям. Майстер не використовує золочене тло в іконах з іконостасів церкви св. Миколая та Воскресіння Христового, а вирішує його живописно із використанням плавних пастельних кольорових переходів. На тлі ікон св. Миколая з церкви св. Миколая та церкви Воскресіння Христового ми також бачимо зображення хмарок та голівок ангеликів.

Розглянемо намісні ікони Христа Пантократора та Богородиці з Дитям. Варто зазначити, що намісні ікони розташовані вище від рівня дияконських врат у церкві св. Миколая, та безпосередньо над дияконськими вратами у церкві Різдва Пресвятої Богородиці та Воскресіння Христового. Намісні ікони Богородиці в іконостасах церков св. Миколая та Воскресіння Христового мають однакову іконографію — зображені у типі Замилування. Іконографічна схема включає дві фігури — Богородиці й Дитини Христа. Обидві фігури звернені одна до одної. Голова Марії розвернута та схилена до Сина. Маленький Христос сидить на лівій руці Богородиці і обіймає її за шию. Цікавим є те, що Дитя Христос сидить на подушці, прикрашеній на кінцях золотистими китицями. Таке зображення Дитини Христа запозичене із західноєвропейського живопису, до прикладу, аналогічне зображення Христа зустрічаємо у композиціях Мадонна з Дитям Гірландайо, Карло Кривеллі, Рафаеля та ін. Аналогічне іконографічне зображення бачимо на намісних іконах першої пол. XIX ст. сусідніх регіонів (церква св. великомуч. Димитрія с. Ремезівці на Золочівщині).

Знаючи західне мистецтво майстри використовували у трактуванні образу Богоматері чимало рис Мадонни, але у своїй основі це, все ж, залишалась українська ікона. Зображення Богородиці не є строго класичним, постать вільно тримає Дитя Ісуса. Голова у Богоматері покрита, але ми бачимо з-під покривала темне волосся. Розкішне вбрання з витонченим змалюванням драперій, з золотою окантовкою накидки та нарукавників у Богородиці (церква св. Миколая, церква Воскресіння Христового), що додають урочистості та вишуканості образу Богоматері. Ісус одягнений у білу сорочку-хітон та золотисто-охристу накидку — гіматій. Через те, що збільшується натуралістичність у трактуванні зображення, можемо побачити, що Богоматір зображена дуже юною, з приємним, спокійним виразом обличчя. Навіть у побудові композицій є відбиток західноєвропейських впливів.

Прикладом для такого виконання намісних ікон Богородиці могла б бути «Мадонна в кріслі» (Мадонна делла седія) Рафаель Санті 1514 р. (галерея Пітті, Флоренція). Це робота круглої форми, виконана на дошці у техніці олійного живопису. На темному фоні чорноволоса Мадонна зображена у святковому християнському одязі. Мадонна сидить на кріслі, на руках у неї Дитя Христос. Богородиця пригортає до себе Христа. Поруч також зображений маленький Іван Хреститель. Колористично поєднані голубі, охристо-жовті, рожево-червоні, смарагдово-зелені тони.

Можливо іконописець міг бачити оригінал чи копії цієї роботи, чи бути знайомим із її гравюрами. Зокрема, великою популярністю користувались гравюри робіт Рафаеля, які виконував італійський гравер, сучасник маляра іконостаса — Джованні Вольпато (1736—1803), зокрема і гравюра згаданого твору[1]. Можливо саме така гравюра і стала зразком для композицій Богородиці з Дитям у розглянутих іконостасах. Проте навіть у цих трьох пам'ятках бачимо певну еволюцію у зміні композиції, а саме: в іконостасі церкви Різдва Пресвятої Богородиці це, фактично, копія — повністю повторені ракурси зображуваних та усі жести, але автор продовжує композицію до низу: Богородиця зображена у повен зріст, сидячи на кріслі, також маляр змінює колір тла — воно світле.

У наступній за часом виконання роботі — іконостасі церкви св. Миколая — автор за основу знову бере цю ж композицію, виконує її в колі, але надає

[1] XVIII століття увійшло в історію європейської графіки як «золотий вік» розмальованої вручну гравюри. Тому частина гравюр із творів Рафаеля підлягали пізнішому тональному опрацюванню. Майстри-живописці «завершували» відтиски, прагнучи передати все багатство колористичного вирішення живописного оригіналу. Відомим майстром, який опрацьовував таким чином відбитки, був живописець Франческо Панніні.

Богородиці більш традиційних для українського іконопису рис, а саме: змінює одяг — це традиційно покрита голова червоною накидкою, з-під якої не видно волосся, нижня сорочка синього кольору, та традиційний одяг Дитяти Христа — білий хітон та охристий гіматій. Також і змінюється розташування рук — Христос обіймає Богородицю за шию. Аналогічно права ніжка Дитяти Христа вивернута до нас так, що ми бачимо стопу. Зображення, як і у роботі Рафаеля, фактично заповнює майже всю площину ікони, створюючи враження, що Богородиця з Дитям розташована близько до нас.

За іконографічною схемою зображення Богородиці на іконостасі церкви Воскресіння Христового є таким самим, як на іконостасі у церкві св. Миколая, проте композиція розташована у квадраті, зображення Богоматері є поколінним, та з'являється більше тла. У цих двох композиціях автор вдало поєднує зразок західноєвропейського мистецтва, використаний ним раніше, із традиційним для українського іконопису зображенням Богородиці типу Замилування. Дослідники, зокрема, Н. Кондаков, О. Вульф, Д. Тікканен, Г. Мілле вважають, що ця іконографічна схема походить з Візантії і відносять її появу приблизно до XI—XII ст. [7, с. 18] Поряд із основними типами зображень Богородиці мотив Замилування займає вагоме місце в іконографії Богоматері. Розглянуті пам'ятки та велика кількість збережених намісних ікон іконостасів другої пол. XVIII — поч. XIX ст. із зображенням Богородиці Замилування є підтвердженням того, що ця іконографічна схема була поширена в образотворчому сакральному мистецтві розглянутого періоду як на території Західного Поділля, так і українських земель загалом. Отже, можемо сказати, що розглянуті ікони наслідують традиційну іконографію Богоматері-Замилування, але, разом з тим, майстер подає їх власну інтерпретацію.

Інший іконографічний тип Богородиці — Одигітрія — маляр використовує при виконанні запрестольної ікони церкви Різдва Пресвятої Богородиці. Це поясне зображення над хмарами. Богородиця і Дитя Христос короновані, у Богородиці у правій руці скіпетр, а у Дитяти Христа — куля.

Зображення Христа на намісних іконах є поясним, постать розвернута у три чверті до середини іконостаса у церкві св. Миколая, Христос благословляє, а ліву руку тримає на кулі-державі. В іконостасах церков Різдва Пресвятої Богородиці та Восресіння Христового використано більш традиційний варіант, коли Христос зображений у фас та тримає відкрите Євангеліє. Загалом можемо сказати, що зображення Христа є традиційним для другої половини XVIII ст.

На дияконських вратах іконостасів церков Різдва Пресвятої Богородиці та Воскресіння Христового бачимо традиційні зображення дияконів Стефана та Лаврентія із кадилами та знаряддями своєї мученицької смерті. На дияконських вратах церкви св. Миколая живописні зображення відсутні. Проте врата іконостасів церков Різдва Пресвятої Богородиці та св. Миколая є аналогічними за структурою — основу-тло складає скісна решітка-трельяж та вони мають аналогічні пропорції, форму та завершення.

Іконостас церкови св. Миколая має специфічну, характерну для стилю рококо структуру, коли бічні вівтарі приєднані до іконостаса та фактично є його продовженням. Такий самий принцип використаний в іконостасі церкви Воскресіння Христового. Ікони бічних вівтарів у таких іконостасах розташовані на рівні намісних ікон та сприймаються як частина намісного ярусу. Центральні ікони бічних вівтарів є значно більших розмірів, ніж намісні. У обох церквах це вівтарі св. Миколая та Богородиці. Лики ікон бічних вівтарів розташовані фактично на тому ж рівні, що й у намісних іконах.

У розглянутих храмах є бічні пристінні вівтарі, присвячені св. Миколаю. У церкві св. Миколая це південний вівтар, а його центральна ікона є, фактично, храмовою, у храмі Воскресіння Христового це північний вівтар. У іконостасі церкви Різдва Пресвятої Богородиці є чотири намісні ікони, окрім Христа та Богородиці це ікони св. Миколая (з північного боку) та Івана Хрестителя (з південного боку).

Зображення св. Миколая у північному вівтарі церкви Воскресіння Христового та південному вівтарі церкви св. Миколая є аналогічними за іконографією та стилістикою. Миколай розвернутий у три чверті, зображений у митрі, з короткою сивою, фактично квадратної форми, бородою. У церкві Воскресіння Христового св. Миколай поколінний, у церкві св. Миколая у повен зріст. На обох зображеннях Миколай у єпископському одязі: світлому голубуватому фелоні із омофором, набедреником. Одяг св. Миколая у церкві Воскресіння Христового має дрібний декор. Традиційним є зображення цього святого з закритим Євангелієм. Святий Миколай за життя та після смерті со-

творив багато чудес. Він є покровителем дітей-сиріт, вдів, мореплавців тощо, що частково і визначило іконографічне наповнення, що і бачимо на іконі св. Миколая у церкві св. Миколая. На цій іконі на поземі зображено корабель-парусник (св. Миколай є покровителем мореплавців), з іншого боку — зображення трьох дівчаток: дві з них підносять руки до святого, третя має складені руки на грудях — це зображення дітей, яких святий врятував від блудного шляху.

В обох зображеннях св. Миколай у лівій руці тримає Євангеліє, але у церкві Воскресіння Христового це класичний жест тримання у вертикальному положенні Євангелія, жест тримання за низ Книги (аналогічне зображення бачимо у бічному вівтарі св. Миколая у церкві Різдва Пресвятої Богородиці с. Улашківці Чортківського р-ну), у церкві св. Миколая Євангеліє у горизонтальному положенні, а зверху три хліби-просфори для Літургії. Зображення Миколая, який тримає Євангелія з хлібами-просфорами в аналогічному положенні, але у правій руці, бачимо на іконі 1815 р. Луки Долинського. Миколай у церкві св. Миколая, окрім Євангелія. тримає у лівій руці ще єпископський жезл. Немає пишної оздоби одягу великими квітами, натомість з'являються делікатні, акуратно виконані дрібні орнаменти, що, власне, бачимо на іконі св. Миколая у церкві Воскресіння Христового. Таке зображення св. Миколая є традиційним для іконопису другої пол. XVIII ст.

Намісна ікона св. Миколая у церкві Різдва Пресвятої Богородиці, яка, на нашу думку, є хронологічно найранішим із розглянутих іконографічних зображень такого типу (але без Євангелія, лише з архієрейським жезлом), як і бічних вівтарів, лише колористичне вирішення є дещо різкішим, а саме темний фіолетовий сакос з дрібним золотистим декором у формі рокайлів, що контрастує із світлим омофором та золотим тлом. Така велика темна пляма додає монументальності образу святого. Виконання св. Миколая тонально є контрастнішим, а кольорова гама насиченішою та темнішою у порівнянні із розглянутими зображеннями м'якого тонального моделювання та розбіленої кольорової гами.

У намісному ярусі іконостаса із південного боку у церкві Різдва Пресвятої Богородиці розташована ікона св. Івана Хрестителя. Святий зображений у повен ріст у волосяниці, правою рукою благословляє, у лівій тримає хрест із стрічкою, на якій напис «Се агнець Божий». Схожу іконографічну схему (але із сувоєм та ягням на задньому плані) ми зустрічаємо у бічному пристінному вівтарі кін. XVIII — поч. XIX ст. монастирської церкви Різдва Пресвятої Богородиці с. Улашківці Чортківського р-ну та є традиційною для зображень святого. Ікона виконана у досить темній кольоровій гамі з переважанням коричневих та темнозелених відтінків та перегукується із парним зображенням св. Миколая. Аналогічним до ікони Миколая є трактування золоченого тла та вирішення каменистого позему, де з-під грунту подекуди прорізається трава. Лик та руки добре промодельовані, загальний тон лиця є світлим, з використанням відтінків рожевого, на щоках — рум'яна. Таке вирішення площин тіла є характерним для маляра та відповідає тенденціям тогочасного західноєвропейського живопису.



Богородиця з Дитям. 1770—1790 рр. Намісний ярус іконостаса. Церква св. Миколая с. Кальне Козівського р-ну Тернопільської обл. Фото автора. 2013 р.

В іконі бічного вівтаря церкви св. Миколая бачимо жіноче зображення у повен зріст, постать стоїть на Земній кулі та тримає руки, складені у молитовному жесті, тому ми можемо припустити, що це зображення Богородиці.

Зображення Богородиці Непорочного Зачаття набуває поширення у другій половині XVIII ст. Такі зображення Богородиці прийшли із традиції західноєв-



Св. Миколай. Поч. XIX ст. Бічний вівтар у церкві Воскресіння Христового с. Кальне Зборівського р-ну Тернопільської обл. Фото автора. 2013 р.

ропейської іконографії «Immaculata conceptio». Це зображення душі Богородиці у вигляді юної дівчини, яка стоїть на земній кулі, обвитій змією. Також під ногами може бути місяць. Традиційним є зображення Богородиці з непокритою головою, навколо голови сяйво та 12 зірок, що утворюють коло. Традиційним одягом є світла (переважно біла) довга нижня сорочка (туніка) чи сукня та блакитна накидка чи мантія. Також можливе ще додаткове зображення корони, яку підтримують ангелики, чи зображення лілії в руках у Богоматері. Таке зображення Богородиці спричинене текстами Івана Богослова: «Жінка, одягнена в сонце, і місяць під ногами її, а на голові її вінець із дванадцяти зірок» (Одкр. 12:1). Догмат про Непорочне зачаття Богородиці поширюється з VIII ст., а на Соборі у 1437 році було встановлено вшанування цього свята у цілій Церкві. В українському іконописі цей сюжет набуває поширення із середини XVII ст. Графічні зразки зображення Богородиця Непорочного Зачаття зустрічаємо у Почаївських друках 1737 р., 1744 р. [5, с. 138], які міг бачити майстер. У другій половині XVIII ст. зображення Богородиці Непорочного Зачаття на Західному Поділлі зустрічаємо також у живописі на полотні — хоругвах (хоругва Богородиця Непорочного Зачаття, ост. третина XVIII ст. з церкви Успення Пресвятої Богородиці або Миколая у смт. Коропець Монастириського р-н [6, с. 264]).

Живопис бічного Богородичного вівтаря церкви св. Миколая є перемальованим, тому про почерк маляра нам складно говорити, адже фактично збереженою є лише композиція. Також Богородиці присвячений бічний вівтар церкви Воскресіння Христового, проте, на жаль, ця ікона теж у первісному варіанті не збережена, тому ми нічого не можемо сказати щодо її виконання.

У розглянутих іконостасах також бачимо ще одну рису, характерну для іконопису рококо — зображення ликів у профіль — євангеліста Луки на царських вратах у церкві св. Миколая, церкві Різдва Пресвятої Богородиці, два апостоли в апостольському ярусі в церкві Воскресіння Христового та два пророки з однойменного ярусу церкви Різдва Пресвятої Богородиці. В обох розглянутих зображеннях Євангеліста Луки чітко бачимо портретні риси однієї людини, можемо припустити, що це автопортрет маляра.

У композиції Тайна Вечеря в церкві Різдва Пресвятої Богородиці сім із дванадцяти апостолів зображені у профіль, а також апостол Юда обернутий до нас потилицею. Таку велику кількість апостолів у профіль у аналогічних композиціях раніше ми не зустрічали, так зображали переважно лише Юду. Це досить новаторський підхід для маляра у вирішення Тайної Вечері, де лише Христос зображений анфас, а всі апостоли у складних ракурсах та розворотах, майстер створює враження руху, що відображає дискусію серед апостолів «Хто ж той, що зрадить Христа?». Силует фігур виражає їх емоційність, є розірваним і досить різким. Це чітко бачимо зі зображення пальців рук, вони тонкі, складно вигнуті та напружені.

У зображенні на царських вратах церкви св. Миколая бачимо Євангеліста Матея, який пише на сувої, але відвернувся від нього і підпирає голову долонею — таке зображення було б неприпустимим для іконопису попередніх періодів. Аналогічний ракурс св. Матея майстер використав і в царських вратах іконостаса церкви Різдва Пресвятої Богородиці. Часто можемо спостерігати зображення драперії, що ніби розвиваються від вітру — ламані площини, різко заломані кути та гострі канти, площини драперій нам нагадують (як і в скульптурі) зім'ятий папір (що бачимо у трактуванні плаща Івана Хрестителя з церкви Різдва Пресвятої Богородиці), контрастні золоті асисти, які часто використовують на тонально активних або темних площинах. Зникає пишна оздоба одягу квітами. Тепер це невеликий акуратний рокайлевий орнамент, переважно по краях одягу. Що ж до

тонального вирішення, то характерним є розбілення кольорових площин, якщо у попередні періоди для висвітлення використовували колір, то в іконописі рококо для кожного наступного шару висвітлення використовують колір санкіру з додаванням білила, розбіленими та світлими є і площини тіла (ікони іконостаса церкви св. Миколая).

Цікавим є вирішення апостольського ярусу у церкві Різдва Пресвятої Богородиці та церкві Воскресіння Христового (як попередньо зазначено, апостольський ярус церкви св. Миколая втрачений, тому ми не маємо змоги його проаналізувати). Апостольський ярус церкви Різдва Пресвятої Богородиці складається з двох композицій — по шість апостолів обабіч центральної ікони Христа Архієрея. Апостоли зображені у два яруси. Таке ж композиційне вирішення апостольського ярусу було у втраченому іконостасі церкви св. Миколая с. Новосілка (на Куті). По три апостоли у композиції зображені у церкві Воскресіння Христового.

Традиційним для попередніх періодів є зображення апостолів у довгих хітонах, поверх яких — гіматії. Проте маляр зобразив апостолів у сучасному одязі. характерномі для жителів Західного Поділля та з атрибутами їх мученицької смерті, декотрі також із Євангелієм під рукою, а апостол Лука із зображенням Спаса Нерукотворного. Таке вирішення апостолів є прикладом впливів західної іконографії, та зустрічаємо у виданнях почаївських друків 1759 р. [6, с. 80]. У цих іконостасах постаті закомпоновані таким чином ніби ведуть між собою діалог, а кожна ікона у церкві Воскресіння Христового, на якій зображено по три апостоли. є завершеною композицією (аналогічне зображення було в іконостасі церкви св. Миколая у Золочеві). Апостоли зображені у довгих сорочках-свитах та накидках з елементами тогочасного одягу — вони підперезані поясами. Такий одяг носили тогочасні селяни, що вказує на статус апостолів — простих людей, та наближає їх до простого люду — селян. Колористично апостольський ярус церкви Різдва Пресвятої Богородиці є насиченим із переважанням зеленого, синьо-голубого, червонного та охристого кольорів.

Обриси голів нагадують нам форму овала. Лики м'яко модельовані та світлі, немає контрастів, на щоках — рожеві рум'янці. Характерним є довгий рівний ніс, високий лоб та півкруглі брови, с-подібної форми вуха. Добре опрацьовані руки та ноги. Промальовуванню голів та рук приділено більшу увагу, ніж драперіям одягу. Замість позему маляр зображає клубчасті хмари.

Маляр використовує у зображеннях святих (Миколая, апостолів, Євангелістів) багато деталей, які поглиблюють містичний зміст ікон та роблять їх цікавішими, ніж ікона, заснована на повторенні минулих зразків, для споглядання віруючого.

Цікавим є пророчий ярус церкви Різдва Пресвятої Богородиці, у якому пророки зображені у картушах по одному та по два у композиції із своїми символами. У церкві Воскресіння Христового пророки розташовані по два у картуші. Іконографічно зображення є традиційними.

У храмі Різдва Пресвятої Богородиці зберігся живопис цокольного ярусу бічних вівтарів та лицевої ікони престолу. На іконі престолу бачимо традиційний для цього місця розташування сюжет — Жертвоприношення Авраама. Композиція класична із зображенням трьох осіб — Авраама з ножем, сина його Ісаака зі зв'язаними руками та схиленою у покорі головою на жертовнику, та Ангела, який сповіщає з неба волю Господню. На задньому плані бачимо пейзаж.

У цоколі бічних вівтарів св. Миколая — сюжет «Вбивсто Авеля Каїном», св. Івана Хрестителя — «Мідний змій». Також збережено ще одну цокольну ікону бічного вівтаря із зображенням сюжету «Усікновення голови Івана Предтечі».

У розглянутих творах трактування площин тіла є натуралістичним, бачимо людськість у зображеннях святих, контурні лінії та риси обличчя є с- подібними, волосся трактується схоже як полум'я на рокайлях. Стирається чітка межа між зображенням чоловічого та жіночого обличчя, чоловічі постаті стають більш витонченими. Використання у живописі елементів західної іконографії та прийомів реалістичного трактування тіла з використанням плавних кольорових сполучень та дещо різкіше графічне та тональне вирішення драперій.

Варто зазначити, що у церкві Різдва Пресвятої Богородиці майже повністю збережено ансамбль облаштування храму, до якого входять: іконостас, запрестольна ікона, чотири ікони на полотні та стінопис, які витримані у єдиному стилі та належать авторству одного маляра.

Характерними рисами оздоблення інтер'єрів храмів є збільшення ролі скульптурної пластики, що зу-

стрічаємо, зокрема, в іконостасах та пристінних вівтарях, а саме, використання рокайлевої ажурної різьби, ромбовидної решітки-трельяжу (на дияконських та царських вратах церков Різдва Пресвятої Богородиці та св. Миколая), а також круглої скульптури — путті, ангеликів. Це може і бути цілофігурна скульптура. В іконостасі ц. Різдва Пресвятої Богородиці маємо дві круглих скульптури св. апостолів Петра та Павла, що зображені зі своїми атрибутами — ключами та мечем відповідно. Ці зображення розташовані на капітелях колон, що знаходяться обабіч царських врат. Таке розташування скульптур святих апостолів у іконостасах було поширене не лише на території Західного Поділля, а й Галичини.

Також окрема варто зазначити, що в іконостасах церков Різдва Пресвятої Богородиці с. Новосілка та св. Миколая с. Кальне бачимо співпрацю маляра з одним сницером або й різьбярським осередком.

Висновок. Становлення нових форм українського іконопису творилося як взаємодія реалістичного бачення світу та декоративно-умовної форми художнього виразу. Таке поєднання стало основою для формування своєрідного стилю в українському сакральному мистецтві, його оригінального індивідуального творчого процесу. Розглянуті ікони маляра відображають тенденції та особливості сакрального мистецтва українських земель другої половини XVIII — початку XIX ст. Вони показують нам, яким чином спершу сильні впливи західноєвропейського малярства та іконографії з плином часу у наступних його творах синтезуються із безперервними національними традиціями образотворчого сакрального мистецтва та іконографією.

Перспективами подальших розвідок у цьому напрямку є пошук імен інших зразків робіт маляра — автора та майстра-сницаря згаданих іконостасів, їх ідентифікація та глибший аналіз творчості.

1. ЦДІА у м. Львові. — Ф. 201. — Оп. 2. — Спр. 1011. — 65 арк.
2. *Базен Ж.* Барокко і рококо / Ж. Базен. — М. : Слово, 2001. — 288 с. : іл.
3. *Жолтовський П.М.* Станковий живопис / П.М. Жолтовський // Історія українського мистецтва : в 6-ти т. / ред. М.П. Бажан. Т. 3. Мистецтво другої половини XVII—XVIII ст. — К. : Жовтень, 1968. — 437 с. : іл.
4. *Жолтовський П.М.* Український живопис XVII—XVIII ст. / П.М. Жолтовський. — К. : Наукова думка, 1978. — 327 с.
5. Каталог видань Почаївського та Унівського монастирів XVIII—XX ст. з колекції Музею книги і друкарства України / В.Г. Бочковська, Л.В. Хауха, В. Адамович. — К. : Києво-Могилянська академія, 2008. — 359 с.
6. *Косів Р.* Українські хоругви / Роксолана Косів. — К. : Оранта, 2009. — 372 с. : іл.
7. *Лазарев В.Н.* Византийская икона комниновской эпохи / В.Н. Лазарев. — Византийское и древнерусское искусство. — М. : Наука, 1978. — 336 с.

OlenaBakovych

PAINTER OF ICONOSTASES IN THE CHURCH OF HOLY VIRGIN'S NATIVITY (THE VILLAGE OF NOVOSILKY, PIDHAITSI DISTR.), ST. NICHOLAS' CHURCH (VILLAGE OF KALNE, KOZIV DISTR.) AND RESURRECTION CHURCH (THE VILLAGE OF KALNE, ZBORIV DISTR.), TERNOPIL OBL.

In the article have been presented and put under thorough analytical study a series of iconostases still present at the village churches of Ternopil land. The research-work as for technique of paintingrevealed features of artistry and iconography of author as well as Western influences and national trends in the performance of sacral pieces of fine art exposed by considered iconostases.

Keywords: icon, iconography, iconostasis, style.

Олена Бакович

ХУДОЖНИК ИКОНОСТАСОВ ХРАМА РОЖДЕСТВА ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ с. НОВОСЕЛКИ ПОДГАЕЦКОГО р-на, ХРАМА СВ. НИКОЛАЯ с. КАЛЬНОЕ КОЗОВСКОГО р-на И ХРАМА ВОСКРЕСЕНИЯ ХРИСТОВА с. КАЛЬНОЕ ЗБОРОВСКОГО р-на ТЕРНОПОЛЬСКОЙ обл.

В статье рассмотрены иконостасы церквей Рождества Пресвятой Богородицы с. Новоселки Подгаецкого р-на, св. Николая с. Кальное Козовского района и Воскресения Христова с. Кальное Зборовского района с точки зрения их живописного исполнения; выявлены характерные черты творчества и иконографии мастера-художника иконостасов, западноевропейские художественные влияния и национальные тенденции в исполнении произведений сакрального изобразительного искусства на примере иконостасов рассмотренных храмов.

Ключевые слова: икона, иконография, иконостас, стиль.



Олена ЯКИМОВА

ПОЛІХРОМІЇ УГНІВСЬКОЇ ЦЕРКВИ РІЗДВА БОГОРОДИЦІ У КОНТЕКСТІ ФОРМОТВОРЧИХ ПОШУКІВ

першої третини XX століття

У статті проаналізовані стінописи церкви Різдва Богородиці у містечку Угневі. Розглядаються художні формотворчі засади Дам'яна Горняткевича на прикладі фігуративних та орнаментальних поліхромій храму. Простежено вияви пізньосецесійної художньої стилістики та так званого українського стилю.

Ключові слова: церква Різдва Богородиці м. Угнів, формотворення, стінописи, Дам'ян Горняткевич, історичні персоналії

Кінець першої третини XX ст. був сповнений тривожним передчуттям майбутньої війни та посиленням національного гніту українців з боку офіційної влади Другої Речі Посполитої. Тому зрозумілою і вмотивованою є надзвичайно активна діяльність чисельних українських національно-культурних та освітньо-патріотичних організацій, таких як «Просвіта», «Рідна школа», «Сокіл», «Луг» та ін. Всі вони шукали моральної опори у сильної, керованої велетом українського духу митрополитом Шептицьким, Української Греко-Католицької Церкви. Саме Церква була обрана місцем, де концентрувалися національна енергія, думка і дух. Храми, багато з яких отримало нове обличчя та внутрішню оздобу у зазначений період, мали відігравати роль не лише релігійних, а й культурно-політичних центрів. Саме це спричинило появу національних героїв серед персонажів сакральних сюжетів і у свою чергу мало формувати національне самоусвідомлення українців.

Характерними у цьому сенсі є стінописи чисельних греко-католицьких храмів Східної Галичини, де національна традиція спиралась на релігійно- духовний грунт та живилася народними джерелами декоративно-ужиткового мистецтва. Зображення героїв та провідників народу, використання автентичного українського орнаменту як художньо-стилістичного підгрунтя застосували у своїй творчості такі художники, як Модест Сосенко, Юліан Буцманюк, Олена Кульчицька, Олекса Новаківський та багато інших. Серед наймолодших митців покоління, що творило власну національну парадигму розвитку, був і той, хто напівусвідомлено спробував підбити підсумок досягнень своїх попередників — випускник Краківської академії мистецтв 1923 року Дам' ян Горняткевич [1].

Загалом непересічна особистість, постать Д. Горняткевича не була забута, але найчастіше асоціюється з його теоретичним доробком у галузі мистецтвознавства. До вимушеної еміграції митець доволі плідно працював на теренах Східної Галичини на ниві храмових стінописів. На сьогодні його спадщина як монументаліста вивчена лише частково, а деякі поліхромії втрачені назавжди. Дослідженням особистості Дам'яна Горняткевича як митця займалися деякі дослідники, але вельми поверхнево. Зокрема, І. Гах у кількох статтях та радіопередачах згадує про нього та частково аналізує творчі здобутки [1]. Але найчастіше постать художника актуалізується у контексті його навчання у Краківській Академії Мис-

тецтв на стипендію митрополита Андрея Шептицького. Безцінною є стаття самого Д. Горняткевича у збірнику «Угнів та угнівщина», де він детально описує процес роботи над стінописами угнівського храму з переліком більшості релігійних композицій, доповнюючи їх світлинами [2].

Саме завдяки старим фотографіям є можливість побачити, як виглядали забілені свого часу постаті композиції Покрова Богородиці. Ми ж спробуємо проаналізувати поліхромії з огляду на час та історико-культурне середовище, яке оточувало митця.

Силою випадку, отримавши замовлення на оздоблення церкви отців Василіян під патроном Різдва Богородиці в містечку Угневі, що в наш час вважається найменшим містом України, митець з зацікавленням взявся до праці у першій половині травня 1933 р. [2, с. 19]. На підготовчому етапі, під час виконання проектів стінописів та встановлення риштувань, митець знайомиться з місцевою громадою, що виявилась не лише доволі освіченою та культурною, але привітною і щирою. Як пише у спогадах про роботу в Угневі сам Дам'ян Горняткевич, «дуже милу атмосферу знаходив я теж завжди на приходстві» за душпастирювання отця Трешньовського [2, с. 20]. Подібна прихильність громади до молодого митця давала йому наснаги до праці, а, що найголовніше, додавала впевненості у власних силах та віру у подолання усіх можливих неочікуваних труднощів.

Отримаши грунтовну фахову підготовку, свої знання митець випробовує на практиці, адже для виконання нових розписів потрібно було зняти попередній шар стінописів, «барви яких поблякли й позатиралися головні риси ікон» [6, с. 18] та закріпити тиньк. Варто зазначити, що цю суто технологічну роботу було виконано на найвищому рівні. Досі лики святих та орнаменти храму виграють первісними соковитими барвами, переживши лихоліття війни та квартирування у приміщенні церкви машинно-тракторної станції, очільники якої не надто переймалися їх збереженням.

Греко-католицький храм в Угневі був центром українського духу та українства. Навесні 1934 р. патріотична угнівська молодь бажала заманіфестувати свою політичну та національну приналежність і саме на бані церкви Різдва Богородиці поряд з хрестом з'явився синьо-жовтий прапор [2, с. 23]. Тому сюжети та взори стінописів добиралися автором та замовником, в особі отця Трешньовського, дуже прискіпливо і ретельно. Майже кожна з композицій у сакральній темі мала ще й патріотичну колористичну складову частину.

Відповідно до архітектурних особливостей споруди, реконструйованої за часів о. Василя Романовського у 1902—1914 рр. [6, с. 18], для великих сюжетних композицій Д. Горняткевич міг використати лише підбанні простори, паруси, пілястри та стовпи, на які спирається центральний купол, а також широкі площини південної та північної сторін центральної й середньої частин церкви. Простір, що був ускладнений для всебічного візуального сприйняття, митець заповнив орнаментом. Використавши парчеві взори, мотиви прикрас рукописів княжої доби, хреста й виноградної лози, створює ніби коштовні рами для більших за розміром та значущих за змістом композицій, зокрема сюжетів Вознесіння Ісуса Христа та Покрови Богородиці.

Суто живописні роботи було розпочато з опрацювання підкупольного простору великої головної бані. Саме там митець відтворив сюжет Вознесіння Господнього. Велика композиція є стриманою щодо кількості використання фігуративних образів. Кожна постать має своє місце, де відбувається призначена для неї дія. Янголи та святі за допомогою жестів та символів вказують на постаті Христа та Богородиці, які панують на небосхилі над центральною частиною іконостасу. Вони є логічним продовженням вівтарої перегородки. Стриманий пейзаж, без характерних споруд чи рельєфу, не відволікає від концентрації уваги на головному сюжеті поліхромії центральної бані. Ключовим образом композиції, дещо більшим за розмірами від інших персонажів, є фігура Ісуса Христа. Він возсідає на хмарах, як на небесному престолі, оточений серафимами та ніби благословляє віруючих, що зібралися перед ним. Риси облич божих прислужників, що оточують величну постать Христа, є персоніфіковані. Це характерні для регіону типові образи, в яких вгадуються представники громади Угнева. Загалом мешканці містечка залюбки позували авторові.

Образ Христа розташований над іконостасом, і лише тендітна фігура Богородиці умовно розділяє два світи: світ земний і свій небесний, знаходячись між ними, згідно свого місця у релігійній ієрархії. Це тема, Богородиці-посередниці та заступниці людей

перед Богом, буде розвинена Д. Горняткевичем у образі Богородиці Покрови.

Варто зазначити, що загалом Дам'ян Горняткевич вдало використав українську орнаментальну символіку та мову символів-знаків, характерну для церкви як східного, так і західного обряду. Постаті Матері Божої та двох архангелів обабіч неї розділяють кущі, доповнені квітами лілії та троянди. Ці рослини споконвіку є виразом чистоти, незайманості, доброти Пресвятої Діви Марії та божих ласк. Світлі та одухотворені, виконані у тій самій пастельній кольорові гамі, що й хмари-небеса, образи архангелів та Богородиці контрастують з достатньо похмурими та стриманними зображеннями апостолів. Завдяки цьому вони добре прочитуються на фоні вишукано вибудованого, умовного пейзажного тла композиції.

У парусах над центральною частиною храму за традицією розташовані зображення чотирьох Євангелістів з їх символами. А на колонах на рівні іконостаса можна бачити зображення стовпів Церкви — святих Петра і Павла.

У зимовий період, що у 1933/34 рр. видався особливо холодним, майже усі живописно-оздоблювальні роботи у храмах Галичини були призупинені. Тим часом Дам'ян Горняткевич скрупульозно аналізує спроби втілення національної ідеї досвідченіших колег. Маючи потяг до мистецтвознавчого узагальнення побаченого та почутого, що пізніше виявився у його великих працях та критичних статтях з мистецтвознавства та історії українського мистецтва, Д. Горняткевич шукав джерел інспірації у тих митців, яких брав собі за приклад. У Яна Генріха Розена він відзначав впливи ренесансу та бароко, для яких характерним було включати у фігуративні композиції особи замовників або патронів храмового будівництва. На стінах вірменського храму, майже з фотографічною подібностю з-під талановитого пензля Я.Г. Розена постають зображення трьох архиєпископів Львова та багатьох інших впізнаваних мешканців міста та околиць [7]. Особливо важливою є поява серед персонажів стінопису головного храму вірменської громади м. Львова особи митроплита Андрея Шептицького.

Патріотичними за суттю та змістом Дам'ян Горняткевич визначав поліхромії, що їх творив у той час у церкві отців Василіян у Жовкві Юліан Буцманюк. Їх він визначає як «цілі сторінки з давньої та новітньої історії України з постатями не лише діячів на полі церковного життя, але також політиків, мужів науки, літератури й мистецтва». За тим самим принципом творить, на його думку, і Петро Холодний свої вітражі для церкви Успіння Богородиці у Львові, виявляючи за допомогою вишуканих вітражних полотен найбільш значущі і ключові аспекти та постаті історії Київської, Галицької та козацької Русі [4].

Ознайомившись з усіма цими зразками неперевершеного мистецького хисту, після завершення першої частини храму у червні 1934 р., митець повертається до розробки образу Покрови Богородиці, який він задумав для другого, меншого за розмірами підбанного простору. У композиції мотиву «опікунки культурного й суспільного життя в Україні» Матері Божої Покрови митець пропонує глядачеві дещо іншу від Вознесіння схему побудови поліхромії, подібну до тої, яку використав Юліан Буцманюк в жовківському храмі оо. Василіян. Але залишаючись вірним собі, митець не переобтяжує сюжет людськими образами. У цій поліхромії використано вже пейзажний мотив Львова та Києва, зокрема зображено найвизначніші святині цих міст. У стінописі Покрови є і метафорична національна символика, і зображення не лише представників інтелігенції, історичних провідників народу й самого народу східних, центральних та західних регіонів України у традиційних строях, як уособлення насамперед міщанства та селянства. Центром композиції є фігура Богородиці, яка захищає людей Своїм омофором, та діти в національному вбранні, що тримають перехрещені, але не підняті ще прапори у національних кольорах. У руках дівчинки блакитний прапор та квітчастий вінок, який вона простягає до Святої заступниці. Погляд її прикутий до юнака — майбутнього захисника та творця-здобувача незалежної Батьківщини. Він не випускає з рук жовтого прапора, тримаючи його як військову хоругву. Праву руку ж юнак простягає до Богородиці, тримаючи у ній терновий вінець — символ пройдених та майбутніх випробувань свого народу.

Зліва від Богородиці крокують представники міщанства та селянства, праворуч зібралася когорта провідних історичних діячів. Але, на жаль, не всі зі створених Горняткевичем образів збереглися. На бані

проглядають плями забілів, подекуди пізніше підмальовані без відновлення образів, що знаходилися у місцях прогалин. Про первісний вигляд стінопису ми довідуємося від самого автора і можемо їх оцінити завдяки кільком збереженем фотографіям, зробленим помічником Д. Горняткевича, студентом малярства та фотографії Віленського університету Олександром Диким [2, с. 20].

Кого ж художник обирає для зображення у своїй композиції? Ходу історичних персонажів розпочинає Апостол Андрій з хрестом у руках, бо, за легендою, саме він приніс на наші землі християнство. За ним слідують хрестителі Русі, святі Ольга та Володимир. Княгиня Ольга тримає у руках макет храму, що нагадує Десятинну церкву, багатобанна просторова структура якої стала прообразом усіх храмів руської церкви східнохристиянського обряду. Наступним у когорті історичних діячів, що спричинилися до становлення і розвитку української культури, для Дам'яна Горняткевича є Нестор Літописець. Він тримає розгорнутий сувій, на якому раніше були написані літери, в наш час втрачені під забілами. За задумом художника, наступними для розкриття задуму з історико-культурологічної точки зору, у композиції було зображено князя Данила Галицького у королівській короні та горностаєвій мантії, гетьмана Івана Мазепу та Тараса Григоровича Шевченка. Їх постаті було втрачено. Подібна доля оминула лише одного з творців українсько-руської літератури, члена «Руської Трійці» Маркіяна Шашкевича. В оригінальному розписі його постать у повсякденному священичому вбранні передувала образу Дмитра Вітовського в однострої старшини УСС. Тому не дивно, що фігуру провідного політичного діяча ЗУНР забілили, а місце, де вона знаходилася, підфарбували так, ніби її там і не було. Це добре видно за сучасного стану збереження розпису, тому що забіли робилися вапном, а воно має здатність роз'їдати і новий пігмент. Дивом зберігся образ митрополита Андрея Шептицького, який для митця був сучасником та уособленням відродження національної культури.

Окрему групу складає друга частина персонажів, що персоніфікує етнографічну складову поліхромії. Це і фундатор храму в Угневі Степан Жуковський з дружиною у вбранні багатих міщан регіону. Показовою є пара молодят у характерних святкових строях. На голові дівчини надзвичайно цікавий головний убір та прикрашена хутром свитка. За молодими було розміщено міщан традиційного вигляду з передмістя Угнева та Застав'я. Поряд з ними жінки у костюмах різних етнографічних регіонів: холмщанка, киянка, подолянка та гуцулка. На жаль, до наших днів збереглися лише останні чотири жіночі фігури. Усі інші за дещо незрозумілих причин були поховані під шаром вапна.

Знаковою є також поява в оточуючому пейзажі угнівської церкви, школи та каплиці на цвинтарі, де поховано благодійника храму Ст. Жуковського [2, с. 26]. Їх від знищення береже янгол-охоронець, що розташований на західній стороні підбанного простору. У пандативах художник розмістив зображення найшанованіших українцями святих : Іоана Златоуста, святого Миколая, святих Василія Великого та Григорія Богослова.

На південній стіні середньої частини храму Дам'ян Горняткевич відтворює сцену Різдва Ісуса Христа. Згідно з опису композиції автором, «на промені Віфлеємської зірки виринає багряна візія св. Хреста, як фантом місії нашого Спасителя» [2, с. 26]. Композиція північної стіни розповідає притчу про втихомирення бурі Ісусом Христом. Складки вбрання та волосся персонажів виконані надзвичайно динамічно і є ніби продовженням бурхливих та неспокійних хвиль.

На пілястрах вражають багацтвом риз святі Володимир та Ольга з молитовно складеними руками. А над ними, відокремлені смугами орнаменту та візерунковими рамами, святі Антоній та Феодосій Печерські.

У стінописах яскраво виявився характер письма митця Д. Горняткевича. Хоч він і надихався роботами вже знаних славних майстрів, але не копіював їх манеру, а запозичував принципи образотворчості, які йому найбільше імпонували в роботах Ю. Буцманюка, П. Холодного та Я.Г. Розена. Якщо Буцманюк більше дотримувався канонів та традицій давнього іконопису, виводячи, хоч і не так відкрито, як у іконі XV—XVII ст., кольоровими штрихами складки одягу, то Горняткевич трактує одяг святих вже більш декоративно, подекуди навіть підкреслюючи внутрішні об'єми та тіні тканини темним контуром. Але у деяких композиціях одяг святих змодельований у традиції реалістичного живопису, що, в свою чергу,

характерно для манери виконання стінопису Яном Генріхом Розеном. Крила ж янголів тяжіють до традиційного потрактування вітражного полотна, яке митець міг запозичити з творчості П. Холодного-старшого, якими надзвичайно захоплювався. Можливо, цим Горняткевих хотів підкреслити ритмічність побудови окремих композицій, поєднавши великі, приглушеної тональності площини вільного простору з, ніби створеними з кольорових скелець, крилами небесних стражів. Просторово, з масштабних композицій це вишукане мерехтіння форм переходить у орнаменти, що творять емоційне оформлення храму та дають відчуття завершеності певного сюжету.

Намагаючись поєднати образно-стилістичні досягнення ренесансу та бароко, подати в сакральних стінописах образи громадських діячів та народних героїв у ликах святих, інспіруючись стилістикою Буцманюка, Розена та Холодного, Дам'ян Горняткевич іноді втрачав єдність власного стилю. Але завдяки багатій та багатогранній системі орнаменту оздоба храму сприймається цілісно та логічно.

1. *Гах І.* Дам'ян Горняткевич / І. Гах // Фонотека «Радіо «Воскресіння». — 2010. — (Серія «Митрополит Андрей Шептицький та українські художники початку XX ст.»).
2. *Горняткевич Д.* До історії найновішого іконопису Угнівської церкви / Д. Горняткевич // Угнів та Угнівщина. — Нью Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1960. — С. 18—34.
3. *Горняткевич Дам'ян.* Енциклопедія українознавства / Дам'ян Горняткевич ; під ред. В. Кубійовича. — Т. 2. — С. 415. — (Перевидання в Україні).
4. *Грималюк Р.М.* Вітражі Львова кінця XIX — початку XX століття / Р.М. Грималюк. — Львів, 2004. — 236 с. : 169 іл.
5. *Гах І.* Буцманюк Юліан. Стінопис жовківської церкви Христа-Чоловіколюбця / Гах І., Сидор О. — Львів : Місіонер, 2006. — 152 с.
6. *Петришин В.* Церква в Угнові / В. Петришин // Угнів та Угнівщина. — Нью Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1960. — С. 14—18.
7. *Smirnow J.* Katedra ormianska we Lwowie / J. Smirnow. — Lwow, 2002. — 241 s.

Olena Yakymova

ON POLYCHROMATIC PAINTIGS OF THE CHURCH OF HOLY VIRGIN'S NATIVITY (TOWN OF UHNIV, LVIV OBL.) IN THE CONTEXT OF FORMAL SEARCHES DURING THE LAST THIRD OF XX c.

In the article have been analyzed wall paintings of the church of Holy Virgin's Nativity in small, but strong with national spirit and cultural heritage borderland town of Uhniv. The formative artistic principles created by the artist Damian Hornyatkevych have been considered through the figurative and ornamental polychromatic paintings of the temple. Interrelations and connections between characteristic features of the late Art Nouveau styling (called «secession» in its Viennese and Western Ukrainian variants) and so-called Ukrainian style have been traced and presented.

Keywords: Holy Virgin's Nativity Church in Uhniv, formative principles, Ukrainian style, wall paintings, Damian Hornyatkevych, historical personalities.

Олена Якимова

ПОЛИХРОМИИ ЦЕРКВИ РОЖДЕСТВА БОГОРОДИЦЫ В Г. УГНЕВЕ (ЛЬВОВСКАЯ ОБЛАСТЬ) В КОНТЕКСТЕ ФОРМООБРАЗУЮЩИХ ПОИСКОВ первой трети XX века

В статье проведен анализ росписей церкви Рождества Богородицы в небольшом, но сильном национальным духом и культурной традицией приграничном городке Угневе. Рассматриваются созданные художником Дамианом Горняткевичем художественные формообразующие основы фигуративных и орнаментальных полихромий храма,. Прослежены проявления позднесецессионной художественной стилистики и так называемого украинского стиля.

Ключевые слова: церковь Рождества Богородицы в Угневе, формообразование, украинский стиль, росписи, Дамиан Горняткевич, исторические персоналии.



Інеса ПАЛУМБО ДЕ ВІВО

ТРАДИЦІЙНА ВЕСІЛЬНА ОБРЯДОВІСТЬ ГУЦУЛЬЩИНИ У СЕРІЇ ПОЛОТЕН М. ВАРЕННІ-СТАРШОГО

Стаття висвітлює творчий і дослідницький доробок Заслуженого художника України М. Варенні періоду 70—90-х рр. XX ст., присвячений глибокому вивченню традиційної весільної обрядовості Гуцульщини та створенню тематичної серії полотен. Проаналізована спадщина художника є унікальним творчим та етнографічним джерелом, що має особливу мистецько-документальну цінність для мистецтвознавства, етнографії, краєзнавства та історії України.

Ключові слова: митець-дослідник, Гуцульщина, етнос, весільна обрядовість, гуцульська «вбиря», серія полотен, документальність дійств.

Тематичні серії картин М. Варенні-старшого є ще цілком мало досліджені. На особливу увагу заслуговує серія, присвячена традиційній весільній обрядовості Гуцульщини. Припускаємо, що цю серію за формою можна визначити як дослідницьку та історико-документальну, і за змістом як національно-духовну.

На сьогоднішній день окремих досліджень та публікацій, присвячених серії картин М. Варенні про традиційну весільну обрядовість Гуцульщини, немає. При написанні нашої статті ми опиралися на такі матеріали з історії та етнографії, як: «Етнографічні групи Українців» [7], Бігус О. «Звичаї та обряди населення Прикарпаття у процесі... [5]», Макарчук С.А. «Етнографія України» [8], «Українська минувшина: Ілюстрований етнографічний довідник» [3] та ін.

Метою нашої статті є виявлення і розкриття дослідницько-етнографічних засад творчості М. Варенні-старшого на основі створеної ним серії полотен, присвячених традиційній весільній обрядовості Гуцульщини, а також дослідження цього мистецького доробку майстра з метою визначення його унікальності в історії українського мистецтва.

М. Варення-старший присвятив сорок вісім років (1952—2000) свого творчого життя глибокому дослідженню етнографії Гуцульщини, культури, традицій, обрядів, народного мистецтва та побуту горян. З них впродовж двадцяти п'яти років (1971—1996) ретельно вивчав і відтворював у своїх полотнах гуцульську весільну обрядовість. Митець-дослідник у 1952—1961 рр. жив і працював у Косові, що дало йому можливість зануритися у мальовничу природу Карпат, дивовижну атмосферу самобутності творчого краю, тісного спілкування з гуцулами, пізнання їх ментальності, обрядів, традицій. З 1970 р. М. Варення-старший переходить до нового етапу дослідження гуцульського життя в с. Кривопілля Верховинського району, яке стало творчою базою художника на довгі роки.

Неповторна у власній самобутності й красі серія живописних творів М. Варенні: «Наречена» (1971 р.), «Наречений» (1971 р.), «Святкова Верховина» (1972 р.), «Весілля в Кривопіллі» (1982 р.), «Весілля взимку» (1992 р.), «На весіллі» (1994 р.), «Через новий поріг» (1996 р.) відтворила і зберегла в історії мистецтва України блискучі моменти старовинної весільної обрядовості Гуцульщини, оповитої надзвичайною красою

етнічного мистецтва горян. Митець кілька разів був запрошений на гуцульські весілля в Кривопіллі та у Верховині, фейєричний світ яких вразив і полонив його. Так, з 1971 року М. Варення-старший розпочав глибоке дослідження традиційної весільної обрядовості Гуцульщини: самого процесу весілля та весільного одягу горян; музичних інструментів; фіксував грайливість образів «троїстих музик» та статичність трембітарів; специфіку сідлання та прикрашення коней; красу і значущість весільних короваїв тощо. Ці елементи у сукупності представили розкішне театралізоване явище, феномен якого був, і є на сьогоднішній день, унікальним в Україні. «Мені не вистачає однієї руки, щоб так швидко вхопити і відтворити увесь калейдоскоп красот гуцульського весілля», — казав М. Варення-старший.

Створенню весільних портретів та жанрових полотен майстра передувала велика підготовча робота: незліченні натурні начерки, замальовки, ескізи, з їх поетапним композиційним групуванням та постійним вдосконаленням; настінні розробки картонів, відповідно із запланованим розміром майбутніх картин, виконаних у вуглі. Час денного світла митець використовував для зображень у кольорі, вечірній — у графіці.

Результатом потужної праці митця-дослідника стала народжена пензлем М. Варенні висока творча і, водночас, документально ілюстрована оповідь різних етапів гуцульського весільного феномену та казкової краси його головних персонажів.

У 1971 році М. Варення-старший створив портрет гуцульської нареченої. Але, на превеликий жаль, місце знаходження портрета невідоме.

Оскільки чоловіки не допускалися до процесу «вбирі» нареченої, митець-дослідник М. Варення мав чудову нагоду спостерігати, як вбирали «кнєзя-молодого». А коли красень після «вбирі» чекав на свою «кнєгиню», майстер пензля детально відтворив у портреті «Наречений» (1971).

Згідно з прадавньою весільною традицією, на «князі» була довга сорочка з домотканого полотна, вишита «хрестиком» по всіх швах, клинах, пасах, на манжетах та з широкою вишивкою на рукавах і грудях. Гуцульські холошні — сукняні штани з тонкої овечої вовни вишневого кольору — теж були вишиті вручну внизу і по швах. Сорочка була міцно затягнута чересом — дуже широкий шкіряний ремінь на шість пряжок, оздоблений витисненням на шкірі, ланцюжками з міді, ґудзиками місцевої роботи (ціточками), плетінкою із кольорової шкіряної тасьми. З правого боку чересу були прикріплені рекітязь — гаманець для грошей, кресало і протичка для люльки. З лівого боку — складний ніж і металевий топірець. На сорочку був надягнутий кептар, кожушок без рукавів, нашитий кольоровим саф'яном із мідними мосяжними капслями й ґудзиками, прикрашений кольоровою волічкою. Зверху на кептар була надіта на широкому ремені, з правого плеча на ліве стегно — «тобівка», шкіряна сумка, пишно декорована капслями і ґудзиками. На голові — чорна кресаня з вінком, трісунками і павиним пір'ям. На кептарі — сердак, старовинний короткий гуцульський одяг з червоного домотканого валяного сукна, оздоблений шнурами з кольорових вовняних ниток, був накинутий на одне плече (на цьому портреті кептар не зображений). Ноги у вовняних «капчурах» (підколінках), обплетених кольоровою волічкою, взуті у «постоли» — шкіряне стягнуте взуття з гострою і задертою догори носовою частиною, прив'язані «волоками».

Особливу увагу у відтворенні гуцульської весільної обрядовості М. Варення приділив урочистому дійству повернення наречених із церкви та зустрічі їх на подвір'ї хати. Найвідоміша картина майстра «Святкова Верховина» з циклу гуцульських весіль є велике за розміром полотно, «завдяки яскравому, дзвінкому колориту переконливо передає радісну, святкову атмосферу сучасного гуцульського весілля» [2, с. 12]. На передньому плані просувається весільна процесія. Молода пара разом зі старостами верхи на конях заїжджають до подвір'я. Всі одягнені у барвисті національні весільні строї. Наречених зустрічають мати і батько, тримаючи на рушнику хліб і сіль. На обличчях батьків — радість і хвилювання. На дальньому плані типове тріо гуцульських музик: скрипаль, цимбаліст і бубніст, яких часто можна зустріти на гуцульських народних святах. За ними — численні глядачі і гості, які прийшли привітати молодят. За композиційним вирішенням твір динамічний, емоційний. Колона вершників утворює своєрідний ритмічний вихор, який задає рух усій композиції. Картина багатопланова, з рядами персонажів, де

кожен план чітко проглядається. М. Варення-старший зумів переконливо передати радісну святкову атмосферу гуцульського весілля на Верховині, використовуючи яскравий дзвінкий колорит. У 1973 році твір «Святкова Верховина» отримав нагороду Академії мистецтв.

Урочиста зустріч молодих на подвір'ї хати починалася з того, що дружби і батьки знімали «молодого-кнєзя» і «молоду-кнєгиню» з коней, ставали в один гурт із весільним деревцем у центрі. Молодих поздоровляли з вінчанням батьки, і тричі обходили навколо них. За цим слідувало «Обсипання молодих» зернами пшениці. Далі молодих вітали гості, які постійно надходили та вручали їм цінні подарунки. Один з таких епізодів відображено у творі М. Варенні-старшого «На весіллі», коли гості — чоловік і дружина — вітають молоду. Художник навмисне повернув гостей спиною до глядача, щоб цим привернути всю увагу до образу «кнєгині». Центр композиції підсилює головний елемент її «вбирі» — чільце, вишите золотими лелітками, що сяє на сонці. Його насичений жовтий колір надає твору обрядової величності.

Після цього проводилося одне з найважливіших дійств весільного обряду — введення молодого подружжя до хати, що найбільшою увагою акцентувалося на «кнєгині» як новому члену сім'ї — невістці, молодій господині та матері майбутніх дітей. «Свекор виходить на зустріч з фляшкою напитку, честує усіх, …ломить колач, мачає его у меду і передає куснями на закуску усім, причім вінчує так: «Шобисте були такі чесні та величні у Бога, йик цес колач, а житє шоби вам було таке солодке, йик цес мід» [1, с. 71]. Цей хвилюючий момент вступу у нове сімейне життя М. Варення-старший зафіксував у своєму полотні «Через новий поріг» (1996).

Звернемо увагу на ще одну картину М. Варенні-старшого «Весілля у Кривопіллі». Центром композиції є молодята, в традиційному весільному одязі, що тримаються за руки і ніжно дивляться одне на одного. Їх оточують святково одягнуті дівчата і хлопці. Художник немовби вихопив з життя цей момент і переніс на полотно. Чиста, дзвінка кольорова гама передає радісний настрій. Твір виконаний широкими мазками, що створює враження мерехтливості, прозорості і повітряності композиції.

У 1992 році М. Варення-старший створив останнє полотно з весільного циклу: «Весілля взимку», якому притаманна прохолодна гама сріблясто-блакитних кольорів з гармонійним поєднанням теплих відтінків весільного гуцульського вбрання.

У творчості М. Варенні-старшого відобразилася певна історико-етнографічна концепція. Перебуваючи у загальному руслі мистецьких процесів, вона становить абсолютно своєрідне явище, як за високою професійною і самобутньою манерою виконання, так і за тематичними, етно-дослідницькими спрямуваннями митця.

Серія полотен М. Варенні-старшого весільно-обрядової тематики Гуцульщини є унікальним явищем в українському мистецтві і культурі, що має велике історико-документальне значення та мистецьку вартість. Тематична спрямованість творчої спадщини обумовлена її глибокою національною змістовністю і громадянською значимістю, що вирізняє творчу особистість художника серед його сучасників. Митець і дослідник Гуцульщини М. Варення-старший зробив вагомий внесок в мистецтво своєї доби, цінність якого з плином часу стає все більш наочною і незаперечною.

1. *Шухевич В.* Гуцульщина / В. Шухевич // Верховина. — [б. в.], 1997. — 350 с. — (Репр. вид. 1899 р.).
2. Івано-Франківський художній музей : альбом / авт. І—22 упоряд. М.М. Якібчук. — К. : Мистецтво, 1989. — 128 с. : іл. — (Скарби музеїв України).
3. Українська минувшина: Ілюстрований етнографічний довідник / А.П. Паномарьов, Л.Ф. Артюх, Т.В. Косміна та ін. — К. : Либідь, 1993. — 256 с. : іл.
4. Академічний тлумачний словник української мови
Онлайнова версія академічного тлумачного «Словника української мови» в 11 томах (1970—1980). [Електронний ресурс]. — Режим доступу: sum.in.ua.
5. *Бігус О.О.* Звичаї та обряди населення прикарпаття у процесі... [Електронний ресурс]. — Режим доступу: archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/...26/3.pdf.
6. Дівочі вінки — Вишивка — Літературне краєзнавство. Каталог. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: mirvol.at.ua/publ/44-1-0-532.
7. Етнографічні групи Українців [Електронний ресурс]. — Режим доступу: www.interklasa.pl/portal/.../r_mowa/.../etnografia.htm.
8. *Макарчук С.А.* Етнографія України : Навчальний посібник. — Львів; «Світ», 2004 [Електронний ресурс]. — Режим доступу: www.ebk.net.ua/Book/history/makarchuk.../502.htm (Электронная библиотека Князева).
9. Про походження назви «гуцул» та «Гуцульщина» [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://rbdut.

at.ua/index/pro_pokhodzhennja_nazvi_gucul_ta_guculshhina/0-53.

Inesa Palumbo De Vivo

ON TRADITIONAL HUTZUL WEDDING RITUALISM IN A SERIES OF CANVASSES BY M. VARENNYA THE ELDER, KNOWN ARTIST AND RESEARCHER OF SUBCARPATHIAN AREAS

The article has thrown some light upon research-works and creative heritage of 1970s to 1990s by N. Varennya, Honored Artist of Ukraine. The painter had paid deep attention to thorough studies in Hutzul wedding ritualism as well as created true thematic series of artworks. Analytical conclusions concerning the artist's picturesque heredity has referred it to a number of unique creative and ethnographic sources of exceptional value for art studies, ethnography, regional history and the history of Ukraine.

Keywords: artist, researcher, Hutzul, ethnicity, wedding ritual, Hutzul «vbyrya» (wedding dress), series of paintings, documentary action.

Инесса Палумбо Де Виво

ТРАДИЦИОННАЯ СВАДЕБНАЯ ОБРЯДНОСТЬ ГУЦУЛЬЩИНЫ В СЕРИИ ПОЛОТЕН ИЗВЕСТНОГО ХУДОЖНИКА-ИССЛЕДОВАТЕЛЯ ПРИКАРПАТЬЯ Н. ВАРЕННИ-СТАРШЕГО

Статья освещает творческое и исследовательское наследие Заслуженного художника Украины Н. Варенни, относящееся к периоду 70—90-х гг. XX в. и посвященное глубокому изучению традиционной свадебной обрядности Гуцульщины, а также созданию тематической серии полотен. Аналитическое изучение творческого наследия художника является позволяет считать его уникальным творческим и этнографическим источником, имеющим исключительную художественно-документальную ценность для искусствоведения, этнографии, краеведения и истории Украины.

Ключевые слова: художник-исследователь, Гуцульщина, этнос, свадебная обрядность, гуцульская «вбыря» (гуцульский свадебный наряд), серия полотен, документальность действий.



Олена ФЕДОРЧУК

БІСЕРНИЙ ДЕКОР НАРОДНОГО ОДЯГУ БУКОВИНИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX ст.

Досліджено бісерний декор буковинського народного одягу першої половини XX століття. Визначені локальні художньо-композиційні прикмети буковинських творів.

Ключові слова: бісер, прикраса, бісерний декор, одяг.

Традиція бісерного декору народної ноші українців Північної Буковини (як також інших західноукраїнських ареалів) пройшла кілька етапів розвитку, кожен з яких представляє окреме явище українського народного мистецтва.

Зокрема, становлення та перший етап розвитку буковинської традиції відбувся у XIX столітті. Ключовою ознакою цього етапу стало розповсюдження в ансамблі народного одягу накладних бісерних прикрас, локальне поширення декорованих бісерними матеріалами головних уборів, а також перші спроби фрагментарного використання бісеру[1] у декорі уставкових сорочок та наміток. Упродовж першого етапу відбулося становлення художньо-композиційних засад орнаментики автентичних творів [39].

Другий етап традиції бісерних виробів, що тривав у першій половині XX ст., характеризувався значно ширшою типологією бісерних виробів та зрослим багатством орнаментики. Зокрема, бісерні компоненти народної ноші буковинців поповнилися новими типами накладних прикрас; бісер також стали значно ширше застосовувати у декоруванні компонентів одягу. Поряд із нанизуванням набули розвою ткання та вишивання бісерними матеріалами. Розвиток технологічних засад сприяв розширенню засобів та прийомів художньої виразності, водночас появі нових мотивів та композиційних схем. Розповсюдження широкої палітри бісерних матеріалів богемського виробництва забезпечило зростання варіативності кольорової гами творів.

Наповнена бісерними виробами українська народна ноша буковинців першої половини XX ст. постала як винятково багате на художні ідеї мистецьке явище, що розвивалося в ареалах чотирьох локальних комплексів: Буковинського Поділля, Верхнього Буковинського Попруття, Буковинського Прикарпаття (Передгір'я) та Буковинської Гуцульщини.

Про жіночі та чоловічі буковинські бісерні накладні прикраси, декоровані бісером дівочі головні убори та компоненти одягу першої половини XX ст. коротко писали Ярослава Кожолянко [31], Георгій Кожолянко [30] та Мірра Костишина [33]. Інформацію про композиційні прикмети бісерних прикрас та весільних вінків буковинок подала Ганна Врочинська

[1] У мистецтвознавчих текстах, зокрема й у нашій статті, термін «бісер» часто вживається як відповідник терміна «бісерні матеріали», тобто може означати як бісер (коралики круглої форми), так і січку (січений склярус) чи склярус (скляні трубочки).

[29, с. 83—97, 173—181]. До мистецтвознавчих розвідок особливостей бісерного декору буковинського народного одягу належать також праці авторки статті [34; 35; 36].

Дослідженню творчості буковинських народних майстрів XX ст. сприяє достатній пласт матеріальних пам'яток, які зберігаються у державних та приватних колекціях[2]. Суттєво доповнюють дане дослідження артефакти, усні повідомлення та фотоматеріали, зібрані на теренах Чернівецької обл. під час експедиційних досліджень 2007—2008 років [35; 36].

Актуальність пропонованого дослідження полягає у потребі ґрунтовного систематизованого аналізу бісерного декору буковинського народного одягу першої половини XX ст. як окремого явища українського народного мистецтва. Наукову новизну становлять передовсім результати такого дослідження, як також історичні джерела, виявлені у ході цілеспрямованих мистецтвознавчих експедицій та вперше введені авторкою в науковий обіг.

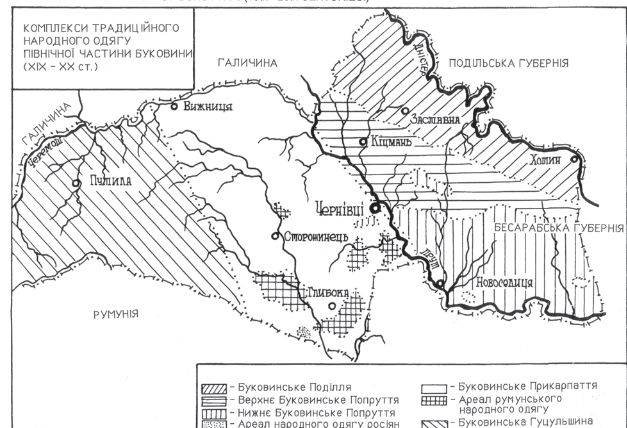
Мета статті — виявити мистецьку цінність бісерного декору українського народного одягу Північної Буковини першої половини XX ст. як художньо вагомого явища декоративного мистецтва України.

Зважаючи на те, що Північна Буковина належить до найдавніших та водночас провідних ареалів художніх виробів з бісеру, запропоноване дослідження має вагоме наукове значення. Знання художнього спадку буковинських народних майстрів першої половини XX ст. сприятиме подальшому з'ясуванню локальних особливостей усіх осередків української традиції в порівняльному аспекті.

Наукова розвідка бісерного декору ансамблю одягу українців Північної Буковини виконувалося у відділі народного мистецтва Інституту народознавства НАН України в рамках колективного дослідження «Історія та теорія українського народного декоративного мистецтва: видова специфіка».

Особливістю буковинської народної ноші початку — середини XX ст. стало зросле багатство типів її бісерних компонентів, їхні локальні художньо-композиційні прикмети.

[2] Авторка статті дякує Івану Снігуру, Петрові та Ользі Василюкам, Ганні Чуприні за результативний діалог та надану можливість сфотографувати експонати приватних колекцій.



Іл. 1. Карта-схема: Комплекси традиційного народного одягу північної частини Буковини XIX—XX ст. — (Опубліковано: Кожолянко Ярослава. Буковинський традиційний одяг ... — С. 218)

Відомі з XIX ст. ***накладні оздоби*** з бісеру набули ще більшого поширення. У процесі розвитку технологічних та стилістичних засад художня структура оздоб зазнала істотних змін.

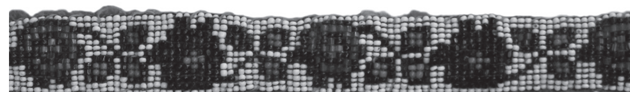
Зокрема, найулюбленішою прикрасою одягу залишався стрічковий ґердан («йордан», «ґьордан», «дьордяник», «усьорок»), який дівчата носили на голові, шиї, грудях [36, с. 151]. Стрічковим ґерданом, поряд із трясунками, ковилою, пір'ям «павуна» або півня, надалі оздоблювали солом'яний або фетровий капелюх парубка [32, с. 9, 32]. Довгий стрічковий ґердан з підвішеним до нього дзеркальцем парубки носили на грудях. Так само жіночою та чоловічою нагрудною прикрасою відпочатково був розетковий ґердан («ліци», «басми», «йордан», «йорданик», «згарда», «усьорок», «шлярка з цяток») [33, с. 93; 36, с. 153].

Лише в ансамблі жіночого одягу традиційно побутували мониста, стрічковий ґердан з підвісками, однодільна й зубчаста силянка («силенка», «ковнір»), об'ємна плетінка. Чоловічу святкову ношу й надалі звеселяли трясунками («тріпалом», «трісульками», «ґушками»), квіткою та декорованим бісером шкіряним поясом («чересом»). У першій половині XX ст. серед чоловічих прикрас з'явилися також хрещатий ґердан, котильон та краватка [33, с. 70; 37, с. 458].

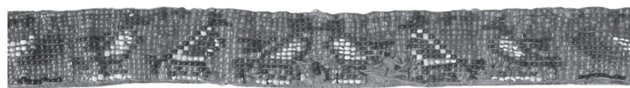
Традиційними для орнаментики буковинських прикрас, виконаних технікою нанизування, були інваріанти графем простого чи ріжкатого ромба, усе-



Іл. 2. Яворська М.І. Ґердан стрічковий «ґерданик». Бісер, нитки, нанизування «сіточкою». Фрагмент. 1920-ті рр., с. Веренчанка Заставнівського р-ну Чернівецької обл. ЧОДМНАП, ПР-30



Іл. 3. Ґердан стрічковий. Тасьма, бісер, нитки, ткання. Фрагмент. Початок ХХ ст., с. Іспас, Вижницького р-ну Чернівецької обл., ЧОКМ, ІІІ-7353



Іл. 4. Ґердан стрічковий. Бісер, нитки, ткання. Перша половина ХХ ст., Північна Буковина. Приватна колекція Івана Снігура

редині з меншим ромбом, або ромба, переділеного хрестом із крапками-насінинами, скісного та рівнораменного хреста, восьмипелюсткової розети, півромба (трикутника), зиґзаґа, косиці та S-видного знаку [39, с. 1084]. На початку ХХ ст. такі мотиви найширше побутували у декорі нанизаних стрічкових ґерданів [3]. (Іл. 2).

Зміни художньо-образної структури накладних прикрас щонайбільше були пов'язані з поширенням у творчості буковинських майстрів техніки ткання. Зокрема, у цій техніці стали виконувати ґердан стрічковий, ґердан стрічковий з підвісками, ґердан розетковий, ґердан хрещатий, котильон, краватку. Впровадження новітньої техніки сприяло збагаченню орнаментальної стилістики. Поряд з геометричними з'явилися та дуже швидко набули популярності геометризовані (ступінчасто-гранчасті) форми фітоморфних мотивів, першість серед яких належала заквітчаній галузці. (Іл. 3). Особливо прикметними рослинні композиції стали для розеткових ґерданів [2].

Значним багатством орнаментальних мотивів характеризувався стрічковий ґердан, на якому буковинські майстри розміщували геометричні, рослинні та орнітоморфні мотиви [4]. (Іл. 4).

Найбільшою ж композиційною варіативністю з-поміж накладних прикрас першої половини ХХ ст. вирізнявся котильон, що з'явився в чоловічому народному одязі буковинців на початку ХХ ст. і побутував під назвами «вівсюрок», «вівсьорок» чи «вівсьорочок», а на Буковинській Гуцульщині — «котильон» та «вістончик» [35, с. 541]. На теренах Північної Буковини котильон чіпляли на сорочку або хутряну безрукавку з лівого боку грудей. Мешканці ж Буковинського Поділля носили таку прикрасу на грудях, або підвішеною до пояса [35, с. 543].

Застосування техніки ткання уможливило виконання на котильоні геометричних [27], рослинних [12], орнітоморфних [5], антропоморфних [13] мотивів, а також поряд із ними символічних зображень [9], як от, корони, лева у короні, тризуба, прапора, року виконання, ініціалів власника абощо. (Іл. 5). Зустрічалися також котильони, виконані у техніці нанизування, що мали геометричний декор з ромбічними мотивами [6].

У рівнинній та передгірній зонах традиційною оздобою парубочого капелюха залишалася нанизана з бісеру «квітка» [30, с. 276]. Прикраса, що часто виконувала роль атрибута молодого не змінила своєї композиційної ідеї: як і в ХІХ ст. основою декору шестикутної (уподібненої до кола-сонця) прикраси залишався мотив ріжкатого ромба — символу єдності жіночого та чоловічого начала. Проте, завдяки впровадженню у практику народних майстрів бісеру дещо більшого (аніж у ХІХ ст.) розміру збільшився масштаб орнаментального мотиву. Змінився й колорит квітки (як також інших типів прикрас). Традиційну палітру доповнили відтінки відкритих барв [14]. (Іл. 6).

Модною окрасою жіночого одягу 1940—1950-х рр. у селах Заставнівського та Кіцманського р-нів стали нанизані з бісеру та прозорого склярусу ажурні однодільні силянки «цимблики». У селах Путильського р-ну широко побутували вdin нанизані з бісеру «силянки» [33, с. 111]. Техніку нанизування незмінно продовжували застосовувати й у виготовленні зубчастих силянок та об'ємних плетінок. Традиційним для орнаментики нанизаних прикрас усіх типів залишалися мотиви геометричних форм.

Окремі прикраси буковинські майстри виготовляли технікою вишивання. Зокрема, півхрестиковим стібом вишивали краватку, яка з'явилася у святко-

вому чоловічому одязі у середині XX ст.[3] Новомодну оздобу могли виконувати також прийомами нанизування або ткання.

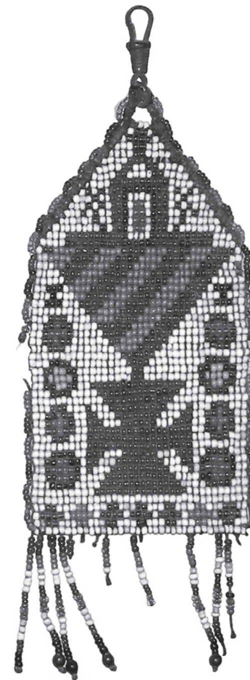
Компонентом святкової ноші буковинських гуцулів був вишитий бісерними матеріалами «черес» [30, с. 276]. У XIX ст. таку прикрасу декорували бісером та січкою, застосовуючи шиття «у прикріп» [39, с. 1082, іл. 4], а з XX ст. композиції на чересі почали вишивати «півхрестиком» [15]. Вишивку січкою та бісером виконували на полотняних ушивках, які пізніше аплікували на шкіряний виріб.

У 1950-х рр. у народному вбранні буковинських гуцулок з'явився полотняний пояс «бав'янка» шириною 8—10 см, що застібувався збоку на 1—2 гачки. Типовою для вишитої півхрестиковим стібом прикраси став орнамент з рослинних мотивів, який виконували різнокольоровим бісером та лелітками [31, с. 138].

У деяких селах рівнинної Буковини, наприклад, у с. Топорівці Новоселицького (колишнього Садгірського) р-ну Чернівецької обл. дівчата поверху спідниці (з вовняної або бавовняної тканини чорного або коричневого кольору) клали вишиті бісером широкі стрічки — так звані «спускачі» [1]. Зазвичай, квітковий узор таких поясних прикрас, що звисали по обидва боки спідниці, виконували з кораликів яскравих барв [33, с. 71].

Аналіз художньо-композиційних особливостей буковинських народних накладних оздоб першої половини XX ст. засвідчує використання народними майстрами широкого арсеналу технічних засобів. Прикраси виконували техніками нанизування, ткання та вишивання. Зокрема, буковинські майстри успішно застосовували у своїй творчості усі прийоми нанизування: «сіточкою», «у хрестик», поєднанням прийомів «сіточкою» та «у хрестик». В орнаментиці нанизаних виробів продовжувала панувати стилістика XIX ст., а саме, мотиви геометричних форм, щонайбільше інваріанти ромба та хреста.

У композиції тканих та вишитих виробів буковинські майстри стали впроваджувати досі невідомі геометризованої форми графеми фітоморфних та орнітоморфних мотивів. Значне зростання варіативності орнаментики накладних прикрас уможливили



Іл. 5. Котильон. Бісер, нитки, ткання. Перша половина XX ст., Північна Буковина. Приватна колекція Івана Снігура



Іл. 6. Квітка. Бісер, нитки, нанизування «сіточкою». 1920-ті рр., с. Веренчанка Заставнівського р-ну. ЧОДМНАП, ПР-36

формотворчі можливості нових технік, особливо ткання. Проте, ткання позбавило технічний орнамент[4] прикраси такого важливого (притаманного нанизуванню) засобу художньої виразності як ажурність. Тому, щоб урізноманітнити декоративну структуру бісерної прикраси, щонайбільше розеткового ґердану, буковинські майстри застосовували одночасно із тканням (основні орнаментальні площини) техніку

[3] ПМА. Записано 21 червня 2008 р. у с. Селятині Путильського р-ну Чернівецької обл. від Олександрюк Вікторії Михайлівни, 1933 р. н.

[4] Технічний орнамент (ажурна структура) — композиція з ритмічно повторюваних елементів, зумовлена технікою виготовлення речі.



Іл. 7. Вакарюк М.І. Весільний вінок «капелюшиння». Картонний корпус, нитки, бісер, ткання. 1920-ті рр., с. Брідок Заставнівського р-ну Чернівецької обл. ЧОХМ, Т-102

набирання в разки або низування (проміжки між основними орнаментальними площинами) [18].

З поширенням у практиці українських майстрів якісно (розміри, ґатунок) нових богемських (замість венеційських) бісерних матеріалів відбувалися зміни й іншого характеру. Зокрема, через використання намистин більших розмірів (№ 11, 10) укрупнився масштаб орнаментальних мотивів і орнаментика накладних прикрас стала втрачати колишню ювелірну витонченість. Водночас, ще більш вагомим засобом художньої виразності став колір.

Так, типовими для композиції прикраси XIX ст. були біла та приглушені відтінки зеленої, червоної, синьої та теракотової барв, до яких іноді долучали вкраплення рожевої й чорної барви [36, с. 1084—1085]. На оздобах першої половин XX ст. традиційна гама все ще зустрічалася, але уже не домінувала. Палітра накладної прикраси доповнилася відкритими відтінками жовтого, червоного, синього зеленого кольорів. Збільшилася чисельність відтінків (в середньому від 8 до 12 барв), поєднуваних в одному творі, відповідно, зросла й варіативність кольорових рішень [19].

Багатство художньої мови, нагромаджене майстрами накладних прикрас з бісеру, знайшло втілення у постійних композиційних змінах ***головних уборів***. Зокрема, нанизаний та шитий «у прикріп» декор чільця та весільного вінка майстри стали змінювати на орнаментику, виконану тканням [28].

Поступова відмова від узвичаєних графем геометричних мотивів, які традиційно виконувалися у техніці нанизування та вишивання і які у XIX ст. були важливою складовою семантики бісерного твору, суттєво змінила образний світ дівочого головного убору. Набуваючи нових форм декоративності, він став втрачати окремі складові свого оберегового звучання. Для прикладу, виконану технікою нанизування композицію з увінчаним ріжками ромбом (оберегом дітородної функції) можна розшукати на більшості відомих нам капелюшинь XIX ст. [38, с. 651]. Водночас, на тканих бісерних стрічках XX ст., зокрема й тих, які нашивали на капелюшиння, ріжкатий ромб не трапляється. З 1920-х рр., з впровадженням тканих композицій, на весільних вінках стали з'являтися геометричні (розети-квіти) та геометризовані форми (квітка, галузка, гірлянда) рослинних мотивів. (Іл. 7). Відрадно, що ознакою дівочих головних уборів залишилася їхня багата варіативність, що залежала від часу та місця виготовлення убору.

Упродовж першої половини XX ст. прикметним компонентом буковинської ноші залишалася узорнотканана намітка («рушник», «ручник»), якою, за спостереженням Еріха Кольбенгаєра, не тільки завивали голови, а й часто прикрашали святі образи по домах та в церкві. Трохи коротшими «ручниками» в південних околицях Буковини обрамляли рамці хатніх вікон [32, с. 8].

Майстри Буковинського Поділля, Верхнього Буковинського Попруття та Передгір'я декор узорнотканого «рушника» доволі часто доповнювали вишивкою різнобарвними бісерними матеріалами, іноді також нитками.

На Буковинському Поділлі продовжували побутувати намітки, в яких зустрічалися доповнення з різнобарвного бісеру у вигляді крапок, пунктирних або суцільних ліній, мотивів нескладних ромбів рівнораменних чи скісних хрестів, колечок, що органічно вписувалися в будову орнаментальної смуги, витвореної перебірним тканням та іноді доповненої вишиванням нитками. На зміну монохромним прийшли композиції, у яких поліхромну колористику витканого орнаменту стали підсилювати ще й барвами бісеру. Вишивання бісером майстри переважно здійснювали стібом «у перед голкою», що візуально нагадувало віджиле шиття «у прикріп» [16]. Ближче

до середини XX ст. стали застосовувати також вишивання «півхрестиком»[5]. (Іл. 8). Краї наміток обрамляли «корунками», які в'язали гачком з ниток двох-трьох кольорів.

На Верхньому Буковинському Попрутті та Прикарпатті упродовж першої половини XX ст. бісерна вишивка на намітці набула ще більшого розвитку. Декор узорнотканих уборів органічно прикрасили вишиті бісерними матеріалами орнаментальні стрічки з розкішними багатобарвними рослинними та орнітоморфними мотивами [17]. Вишивальниці виконували такі композиції дрібним бісером (№ 12—11) стібами «уперед голкою», «стебнівкою», «півхрестиком», «вільною гладдю». Вишивку січкою та бісером іноді поєднували з вишивкою нитками. Наприклад, тамбурним швом нитками вишивали контурні та лінійні елементи. (Іл. 9).

Краї намітки іноді мережили або викінчували мережкою та робили з бісеру різних кольорів орнаментальні френзелі-підвіски. Кожна підвіска, що була частиною однієї орнаментальної стрічки, мала свою відповідну комбінацію різнобарвних бісерин. (Іл. 10).

У першій половині XX ст. вишивання бісерними матеріалами знайшло розвиток у декорі компонентів жіночого та чоловічого вбрання. У багатьох селах об'єктом творчих новацій став ***натільний одяг***. Ще на початку XX ст. буковинські майстри використовували бісер у вигляді вкраплень у різноколірну вишивку нитками. Зокрема, панування композицій, вишитих нитками та зрідка доздоблених бісером зафіксував на початку XX ст. Еріх Кольбенгаєр (в альбомі «Взори вишивок домашнього промислу на Буковині») [32].

Як засвідчують музейні пам'ятки, з 1920-х рр. стали з'являтися також сорочки декоровані, головно, бісерними матеріалами, поряд з якими уживалася супутня вишивка нитками [20].

Поступовий перехід до нових художніх матеріалів стимулював поширення в святковому одязі буковинців тунікоподібної сорочки «хлоп'янки» (з широким закінченням рукавів), прямокутні (без призбирування) форми деталей якої є найбільш вдалим тлом для виконання та «прочитання» бісерної вишивки. Чоловічі тунікоподібні сорочки відрізнялися від жіночих



Іл. 8. Намітка «рушник». Лляні та бавовняні нитки, перебірне ткання, бісер, вишивання «півхрестиком». Фрагмент. Перша половина XX ст., с. Мосорівка Заставнівського р-ну Чернівецької обл. ПМА за 26 червня 2007 р.



Іл. 9. Намітка «рушник». Лляні та бавовняні нитки, перебірне ткання, бісер, вишивання «уперед голкою» та «вільною гладдю» (бісер), «стебнівкою» (нитки). Фрагмент. 1930-ті рр., с. Діброва Кіцманського р-ну Чернівецької обл. ЧОДМНАП, КВ-6244



Іл. 10. орнаментовані бісерними френзелями краї намітки. Нитки, бісер, набирання в разки. Приватна колекція Віри Наконечної (Філадельфія, США)

[5] ПМА. Виявлено за 26 червня 2007 р. у с. Мосорівка Заставнівського р-ну Чернівецької обл.



Іл. 11. Сорочка тунікоподібна жіноча додільна «плечиками та рукавами». Полотно, бісер, січка, вишивання «півхрестиком». Кінець 1930-х рр., с. Самушин Заставнівського р-ну Чернівецької обл. ЧОХМ, Т-1190 (Експозиція)



Іл. 12. Сорочка тунікоподібна жіноча додільна. Полотно, січка, бісер, нитки, вишивання «півхрестиком», в'язання гачком. Низ рукава. Середина XX ст., с. Чорний Потік Заставнівського р-ну Чернівецької обл. Приватна колекція Петра та Ольги Василюків

тим, що не мали підтички — вони були коротшим за жіночі — мали довжину до колін, їх кроїли із перегнутого навпіл суцільного куска полотна.

Поступово на зміну геометричним стали приходити геометризовані форми рослинних (галузка, гірлянда), а в окремих селах — орнітоморфних мотивів [21]. Розвиток бісерного декору буковинських сорочок відбувався суголосно з вишивкою нитками. Бісером на сорочках вишивали композиційні схеми, подібні до тих, які вишивали нитками. Особливо щедро декорувалася жіноча одіж.

Попри загальнопоширені естетичні вподобання розвиток бісерного декору буковинської сорочки відбувався у середовищі певного локального осередку й проявлявся у появі творів з помітними художньо-композиційними відмінностями.

Так, у комплексі вбрання Буковинського Поділля у першій половині XX ст. стає популярною вишита бісерними матеріалами святкова («святошна») сорочка тунікоподібного крою з круглою, рідше — прямокутною горловиною та пазушним розрізом. Рукави такої сорочки були вільними й не призбирувалися на нитку чи у манжет.

Тунікоподібну сорочку декорували стрічковим орнаментом, який вишивали довкола розрізу пазухи, обіруч горловини (т. зв. «плечики», що тяглися по грудях, плечах і спині), уверху та унизу рукавів, низом виробу. Одіж з таким типом композиції дістала назву «сорочка плечиками».

Побутували також «святошні» сорочки, що, окрім стрічкового орнаменту, мали декоративні композиції у вигляді букету чи вазона, вишиті у центральній частині рукава (т. зв. «стовп») [22]. Рослинний декор-мотив на рукаві мав більший масштаб аніж рапортний мотив стрічкового орнаменту, через що привертав до себе особливу увагу. Таке по-особливому декороване натільне вбрання називали «сорочкою з плечиками та рукавами»[6]. (Іл. 11).

Поряд із стрічковими орнаментами, вишитим бісерними матеріалами, нерідко розташовували так звані «курудз**я**ні шви» — доповнюючі орнаментальні смуги, вишиті жовтими нитками[7]. Нешироким «курудзяним швом» (з геометричними або геометризованими формами мотивів) також маскували стик рукава зі станком. Особливою вишуканістю відзначалися фітоморфні мотиви, головні елементи (квіти, грона винограду) яких складалися з квадратних модулів, на кшталт мережки, виконаної із застосу-

[6] ПМА. Записано 25 червня 2007 р. у с. Брідок Заставнівського р-ну Чернівецької обл. від Гоменюк Анни Василівни, 1952 р. н.

[7] ПМА. Записано 25 червня 2007 р. у с. Мосорівка Заставнівського р-ну Чернівецької обл. від Захарійчук Єфросини Іванівни, 1916 р. н.

ванням «вирізування». У вічка такого орнаменту вкрапляли бісер темних відтінків, що посилювало ефект мережки. Загальна композиція набувала додаткових контрастних нюансів.

Доповнюючі неширокі орнаментальні смуги могли вишивати поєднуючи жовтий бісер (замість ниток) та різнобарвну січку. Художній прийом вишивання мотивів темних відтінків на візерунковому бордюрі жовтого кольору практикували й у декоруванні сорочок самими лише нитками.

Вишитий бісером чи нитками декор святкової сорочки майстрині Буковинського Поділля дуже часто поєднували з в'язанням гачком («клю́чкою»): навколо горловини й пазушного розрізу, краєм рукава, а також подолом сорочки в'язали мереживо («кору́нку»). Примітно, що на Буковинському Поділлі такі «корунки» зазвичай відрізнялися між собою кольоровим вирішенням: мереживо довкола горловини, краєм рукава та подолом сорочки виконували з ниток відмінних (рожевого, фіалкового, синього, червоного, зеленого) кольорів. Поєднання різних художніх матеріалів (бісер, нитки) та технік виконання (вишивання, гачкування) розширяло коло засобів та прийомів художньої виразності, робило сорочку декоративно багатшою. (Іл. 12).

Дещо іншою була натільна одіж з Верхнього Буковинського Попруття Зокрема, вишита бісерними матеріалами жіноча та чоловіча святкова сорочка мала поширений тут від початку XX ст. тунікоподібний крій з широкими не зібраними у чохлу рукавами. Горловину викроювали у вигляді прямокутного або трикутного вирізу. Неглибокий прямокутний виріз міг мати наспинний або нагрудний розріз. У чоловічій ноші Верхнього Буковинського Попруття ужитку набув своєрідний спосіб носіння двох сорочок одночасно [33, с. 82]. Декоровані вишивкою фрагменти нижньої сорочки (краї рукавів, горловина, пазушний розріз) виглядали з-під верхньої [30, с. 298]. Тому нижня чоловіча сорочка, зокрема й та, яку іноді декорували бісером, зазвичай мала вишивку унизу рукавів, навколо горловини та пазушного розрізу.

Для пошиття святкової сорочки використовували полотно, на якому чергувалися узорноткані смуги жовтого кольору, що розміщалися на краях рукавів та подолу [30, с. 297]. В декоруванні сорочки широко застосовували поєднання вишивки



Іл. 13. Сорочка жіноча тунікоподібна. Полотно, січка, бісер, білі шовкові нитки, вишивання «півхрестиком», «вирізуванням», «гладдю». Середина XX ст., Кіцманський р-н Чернівецької обл. Колекція Петра та Ольги Василюків

бісерними матеріалами та вишивки «білими по білому», головно, прийомами «вирізування», «мережки», «гладі». Іноді замість білих вживали світложовті нитки. Як і на Буковинському Поділлі, так і на Верхньому Буковинському Попрутті горловину, низ рукавів та поділ сорочки іноді оздоблювали гачкованим мереживом, яке зазвичай вив'язували білими «шпульковими» нитками.

Бісерну вишивкою у вигляді стрічкового орнаменту та декору-мотиву розташовували на усіх частинах жіночої сорочки — в обрамленні горловини та розрізу, на т. зв. «плечиках», на грудях, в центральній та нижній частині рукава, низом додільної сорочки. Живописний декор у вигляді квіткової галузки та вазона особливо широко побутував на сорочках з Кіцманщини. (Іл. 13).

Сорочка з трикутним вирізом горловини декорувалася мотивом заквітчаної галузки, що плавно огортала виріз й нерідко змикалася у вінок («сорочка вінком»). Квіткові елементи нагрудного мотиву галузки або вінка могли мати однакові розміри або ж складалися з великої центральної заквітчаної галузки (у центрі грудей) від якої укладалися щораз менші. (Іл. 14).

Прикметою кіцманських сорочок було також часте уживання взорів із сітчастим типом композиції, яку розміщували на рукавах, іноді також — в нагрудно-наплічній частині сорочки. Так, на сороч-



Іл. 14. Сорочка жіноча тунікоподібна. Полотно, січка, бісер, жовті шовкові нитки, вишивання «півхрестиком», «вирізуванням», «гладдю». Середина ХХ ст., с. Ошихліби Кіцманського р-ну Чернівецької обл. Колекція Ганни Чуприни



Іл. 15. Сорочка жіноча тунікоподібна додільна. Полотно, січка, бісер, білі шовкові нитки, вишивання «півхрестиком», «вирізуванням», «гладдю», «мережкою». Перша половина ХХ ст., с. Кліводин Кіцманського р-ну Чернівецької обл. Колекція Петра та Ольги Василюків

ці з с. Кліводин Кіцманського р-ну, основним мотивом бісерної вишивки є вписана у квадрат асиметрична квітка [10]. Конструкція мотиву дає змогу вибудовувати з нього як стрічкову, так і сітчасту композиції. Зокрема, виріз прямокутної горловини обрамлено стрічковою композицією. Ідентична орнаментальна смуга прикрашає й т. зв. «плечики» сорочки. Натомість усе поле рукава заповнює сітчаста композиція, вибудувана з тої ж таки окресленої квадратною рамкою графеми квіткового мотиву. Підпорядковані прямокутним площинам строгі орнаментальні форми «пом'якшує» вишита у нагрудній частині сорочки умовно вписана в овал розлога асиметрична заквітчана галузка. Ще одним «пом'якшувальним» засобом у композиційному вирішенні наведеного народного твору виступає вишивка білими нитками («вирізування», «гладь», «мережка»), широкі смуги якої прикрашають низ рукавів та поділ сорочки. (Іл. 15).

Відзначимо, що сітчастий тип композицій, хоч і рідше, можна зустріти на творах з інших теренів Буковини. Так само й квіткова галузка, як нагрудний декор-мотив, зустрічався в середині ХХ ст. на вишитих бісером чи нитками буковинських сорочках доволі часто. Однак, у різних осередках Північної Буковини розміри та малюнок такої галузки дещо різнилися між собою. Поєднання ж сітчастої композиції з мотивом заквітчаної галузки практикували найчастіше кіцманські вишивальниці.

Певними особливостями художнього вирішення вирізнялися твори з Буковинського Прикарпаття (Підгір'я). Упродовж 1900—1920-х рр. вишивальниці Прикарпаття декорували бісером уставкову сорочку «морщенку» [24]. Згодом набула поширення сорочка тунікоподібного крою, прямокутний виріз горловини якої мав нагрудний або наспинний розріз. Побутувала також сорочка з достатньо глибоким вирізом горловини, що не мала розрізу. У деяких селах Буковинського Прикарпаття сорочку шили з коміром-стійкою або відкладним коміром. Іноді вільно спадаючі рукави сорочки збирали у чохлу («манжет», «брицарь») [31, с. 88]. В чоловічому одязі також побутувала тунікоподібна сорочка, від круглого вирізу горловини якої йшов нагрудний розріз, що іноді закривався вузькою манишкою.

Вишивання бісером («півхрестиком») зазвичай поєднували з мережкою білими або жовтими нитками по білому тлу. Іноді замість вишитої мережки до країв сорочки доточували гачковане білими або жовтими нитками мереживо. У вишивці бісером і так само нитками панували рослинні мотиви з геометризованими обрисами. Важко визначити що саме домінувало у декорі сорочки з Передгір'я — чи вишитий багатобарвними бісерними матеріалами, чи ви-

конаний білими (жовтими) нитками ажурний візерунок — настільки органічно краса обох типів декору доповнювала один одного.

Зокрема, жіночу сорочку з Буковинського Передгір'я прикрашали неширокі орнаментальні смуги з мотивом гірлянди, які вишивали бісером унизу рукавів, часто також у наплічно-нагрудній частині станка. Мотивом заквітчаної галузки місцеві майстрині декорували також центральну частину рукава. Лаконічну вишивку бісером доповнювали широкі смуги вишивки «білим по білому», що облямували край рукавів, виріз горловини та поділ сорочки. (Іл. 16).

Майстри Глибоцького р-ну іноді вишивку бісером та «вирізування» сполучали в одне ціле: дрібними бісерними матеріалами вишивали поверху сніжно-білої мережки, створюючи поверху монохромного орнаментального мереженого тла багатоколірний візерунок [25]. (Іл. 17).

Дуже скромним був декор чоловічої сорочки, навіть, якщо вона призначалася для нареченого. Для прикладу, весільна чоловіча сорочка зі с. Ропчі Сторожинецького р-ну має тунікоподібний крій з коміром-стійкою та нагрудним розрізом, закритим вузькою манишкою. Вишита з бісеру композиція у вигляді центральносиметричної заокругленої гірлянди розташована у нагрудній частині сорочки. Низ рукавів та поділ сорочки оздоблено неширокиммереживом з білих лляних ниток [11].

Упродовж початку — середини XX ст. на теренах Гуцульщини вишивка сорочок бісерними матеріалами не дістала такого ж стрімкого розвитку як у решті зон Буковинського краю. На думку Міри Костишиної, віддаленість горян позбавляла їх можливості продавати залишки своєї сільськогосподарської продукції на ринку і мати хоч якісь грошові збереження, щоб купувати бісер, лелітки, тасьму, шовкові нитки [33, с. 84]. Тому в ансамблі святкової ноші гуцулів продовжувала панувати уставкова сорочка, вишита нитками.

Декорована бісерними матеріалами святкова сорочка тунікоподібного крою з'явилася у 1940-х роках[8]. Поодинокі горянки освоювали вишивання бісером, взоруючись на твори майстринь із сусідніх осередків буковинського краю, як от, Буковинського Прикарпаття[9]. Вишиті бісером сорочки іноді купували на базарі в Кіцмані[10].



Іл. 16. Сорочка жіноча. Полотно, січка, бісер, білі шовкові нитки, вишивання півхрестиком, мережка, м. Вашківці Вижницького р-ну Чернівецької обл. 1940—1950-ті рр. Приватна колекція Петра та Ольги Василюків

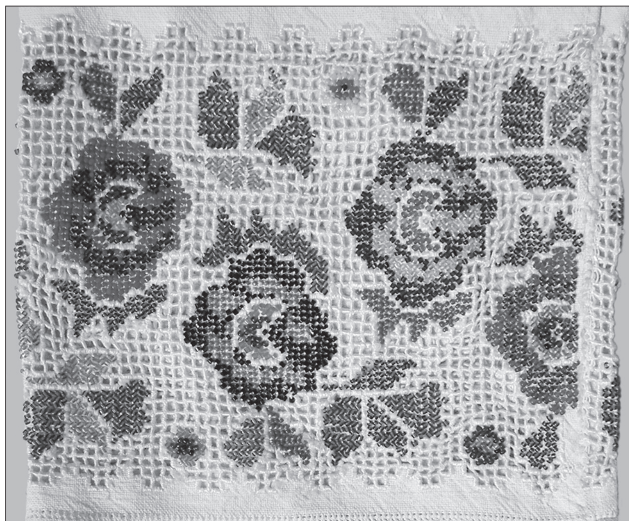
Поряд з декорованою бісером сорочкою, у святковому чоловічому вбранні буковинців побутувала накладна манишка, яку викроювали з полотна та вишивали бісером та січкою. Зокрема, про вишиті бісерними матеріалами манишки й досі пам'ятають у селах Селятин («пазуха») та Шепіт Путильського р-ну («платва»), також Мосорівка Заставнівського р-ну («нагрудник») [35, с. 544—545]. Вишита бісерними матеріалами манишка прямокутної форми з округлим (прямокутним) вирізом та двома петельками у верхній частині кріпилася до ґудзиків, розташованих біля коміру сорочки. Орнамент бісерної манишки міг мати композицію з геометричних або рослинних мотивів, на зразок тих, що побутували на місцевих сорочках, вишитих нитками.

---

8 ПМА. Записано 11 червня 2008 р. у с. Виженка Вижницького р-ну Чернівецької обл. від подорожньої пані Василини, 1938 р. н.; ПМА. Записано 16 червня 2008 р. у с. Бісків Путильського р-ну Чернівецької обл. від Кіщук Варвари Томівни, 1935 р. н.; Записано 20 червня 2008 р. у с. Селятин Путильського р-ну Чернівецької обл. від Мороз Параска Василівна 1931 р. н.

9 ПМА. Записано 17 червня 2008 р. у с. Конятин Путильського р-ну Чернівецької обл. від Тодосійчук Євдокії Юріївни, 1931 р. н.

10 ПМА. Записано 13 червня 2008 р. у с. Конятин Путильського р-ну Чернівецької обл. від Мінгереш (дівоче — Григоряк) Анастасії Федорівни, 1919 р. н.



Іл. 17. Іфтодій Єлизавета Іллівна. Сорочка жіноча додільна. Нижній край рукава. Полотно, білі шовкові нитки, січка, бісер, вишивання «вирізуванням», «півхрестиком». 1940-ві рр., с. Молодія Глибоцького р-ну Чернівецької обл. ЧОКМ, ІІІ-21528

Попри різні локальні особливості, творчість буковинських вишивальниць першої половини XX ст. мала чимало спільних рис. До таких відноситься використання аналогічних бісерних матеріалів, а саме дрібної (№ 12—11) різноманітних ґатунків: матової («шовкові цітки»), прозорої й непрозорої глянцевої («корольковi цітки») та вкритої ззовні нашаруванням металевої фарби («гадючі цітки») січки, рідше — різного ґатунку бісеру[11].

Прикметою буковинських творів було одночасне поєднання кількох оздобних технічних прийомів: вишивання «півхрестиком» (січка, бісер), «вирізуванням», «мережкою», «гладдю» (нитками), в'язання гачком (нитки).

У вишиванні сорочок та у виконанні накладних прикрас використовували бісерні матеріали аналогічних кольорових відтінків, з тією різницею, що сорочку переважно декорували січкою, а накладну прикрасу виконували з бісеру.

На початку XX ст. бісерне декорування сорочки, яке доповнювало вишивку нитками (як і в кінці XIX ст.) виконували найчастіше «шиттям у прикріп». Оздобна вишивка січкою та бісером, якою стали заповнювати значні орнаментальні площі, вимагала кардинально іншого технічного рішення. Найпридатнішим для виконання складних багатоелементних різноколірних композицій, які вишивали об'ємними скляними кораликами, виявився півхрестиковий стіб. Важливим засобом художньої виразності такої вишивки став технічний орнамент — тобто структура ритмічного декору, зумовлена технікою виготовлення речі. На роботах початку XX ст. короткі циліндричні коралики (січку) та бісер укладали півхрестиковим стібом, пильнуючи, щоб усі коралики мали однаковий, зазвичай правобічний, нахил. Ближче до середини XX ст. стали практикувати також двосторонній уклад намистинок: мотиви вишивали паралельними рядами кораликів, ритмічно чергуючи нахил направо й наліво (під кутом 45^0 до ниток основи та утоку полотна). Заповнені такою кривулястою вишивкою площини набували ефекту рухомої світлотіні, а загальна композиція — додаткової динаміки.

Зрідка буковинські вишивальниці у фактурній вишивці бісером поряд з півхрестиковим стібом застосовували також вишивання нерахунковими стібами (за обрисами орнаменту). До таких творів відноситься сорочка зі с. Брусниці Кіцманського р-ну, мотиви якої мають плавні обриси, на кшталт тих, яким прикрашали вишиті нитками «мальованки»[12]. Щоб досягти максимальної плавності малюнку, усі елементи композиції (зі ступінчасто-гранчастими обрисами) майстриня облямувала тоненькою плавною лінією, виконавши її схожими на «півхрестик» стібками, укладеними за малюнком а не рахунком [10].

У загальному колориті вишитої бісерними матеріалами сорочки першої половини XX ст. домінували підсилені чорною барвою насичені темні відтінки, яким «слухняно» підпорядковувалися світлі відтінки жовтого, червоного, синього, зеленого кольорів. В одному творі використовували зазвичай 9—12 кольорових відтінків. Примітно, що для вишивання сорочки використовували нитки, кольори яких узгоджувалися з барвами бісерних кораликів (які на них набирали). Така умова технічного виконання ускладнювала роботу майстрині, проте робила вишиту січкою та бісером композицію винятково ошатною.

У першій половині XX ст. буковинські майстри почали оздоблювати бісерними матеріалами також тра-

[11] ПМА. Записано (місцеві назви бісерних матеріалів) 22 червня 2007 р. у с. Чуньків Заставнівського р-ну Чернівецької обл. від Вальчук Марії Іванівни, 1940 р. н.

[12] «Мальованка» — в даному тексті означає назву сорочки, з рослинним декором, який має плавні обриси і який, перед тим як вишити, майстриня малювала безпосередньо на тканині.

диційний ***нагрудний одяг*** — кептар («кожух», «кіптар»). Бісерне декорування на одязі такого типу було, щоправда, відомим не скрізь і не в однаковій мірі.

У селах Буковинської Гуцульщини кептар традиційно продовжували прикрашати аплікацією із шкіри та металевими капсулами («капслями»). Побутував також кептар, оздоблений різнокольоровими шнурами [31, с. 209]. Водночас, у 1920—1930-х рр. модною окрасою гуцульського жіночого та чоловічого одягу стала хутряна безрукавка, краї якої прикрашали орнаментальною смугою з квіткових мотивів, вишитих кольоровими вовняними нитками. Для додаткового художнього збагачення такої вишивки іноді у невеликій кількості використовували бісерні матеріали та лелітки[13].

У цей само час у передгірських та рівнинних зонах краю на кептарях з'явилися стрічкові композиції, вишиті бісерними матеріалами на замшевому боці білої овчини. Зазвичай, композиція будувалася з рослинних мотивів: заквітчаної галузки або квітки-розети [26]. (Іл. 18).



Іл. 18. Кептар. Вибілена шкіра, сірий смушок, січка, бісер, вишивання. Середина XX ст., с. Топорівці Новоселицького р-ну Чернівецької обл. ЧОКМ, III-18938 (Експозиція)

Орнаментальні смуги з квіткових розет чи галузок розташовували впритул до чорного або сірого смушка, яким обрамляли краї виробу. Вишита стрічка огортала краї передніх пілок (від горловини й донизу або лише угорі пілки), низ кептаря, іноді також — пройми. У центрі передніх пілок і спинки кептаря, також на його кишеньках вишивали декор-мотив заквітчаної галузки. Графема поодинокої галузки і тієї, з якої вибудовували орнаментну стрічку біля смушка, зазвичай були дуже схожими між собою, проте не ідентичними. Уживання двох-трьох інваріантів мотиву збагачувало художню мову народного твору.

Поєднання фактурного чорного, а у східних селах Верхнього Буковинського Попруття — сірого, смушка з вишитим по білому замшевому тлу поліхромним орнаментом, надавало загальній композиції контрастності та барвистості, робило хутряну безрукавку вишуканою домінантою святкової ноші.

При вишиванні кептарів використовували дещо крупнішу (№ 11, 10), аніж при вишиванні сорочок, січку різних ґатунків, що впливало на масштаб мотивів. Часто елементи мотивів виконували застосовуючи не лише півхрестиковий а також стебловий (лінії) стіб та гладь (площини). Різниця між декором сорочки та кептаря проявлялася також у графічних формах мотивів. Великі площини на сорочці та дрібні бісерні матеріали дали змогу створювати композиції, наповнені контрастом форм. Вишитий же на кептарі декор, що займав порівняно невеликі площі, передбачав суттєво іншу, значно лаконічнішу графіку мотивів, однак мав достатньо багатий (до 10 відтінків) колорит.

У 1940—1950-х рр. в ансамблі святкової чоловічої ноші рівнинних сіл Північної Буковини з'явилося вишите бісерними матеріалами ***поясне вбрання*** («портяниці», «поркениці»), яке носили в комплекті із аналогічно декорованою сорочкою [33, с. 82]. Зокрема, декор сорочки (навколо вирізу горловини, на рукавах, нижнім крає сорочки) вишивали оперуючи кількома інваріантами одного мотиву [7]. Орнамент унизу холош, переважно, повторював той, яким оздоблювали нижній край чоловічої сорочки [8]. Такий композиційний прийом сприяв цілісності ансамблю чоловічої ноші, який включав декоровану бісером натільну та поясну одіж.

Отже, на початку — у середині XX ст. традиція художніх виробів з бісеру на теренах Північної Буковини дістала значного розвитку. Зросло число ти-

[13] ПМА. Записано 17 червня 2008 р. у с. Конятин Путильського р-ну Чернівецької обл. від Тодосійчук Євдокії Юріївни, 1931 р. н.

пів накладних прикрас; продовжувала розвиватися їхня орнаментика.

Загалом упродовж першої половини XX ст. в народному вбранні буковинців побутувало найбільше (за весь час розвитку традиції) число накладних прикрас: ґердан стрічковий, ґердан стрічковий з підвісками, ґердан розетковий, ґердан хрещатий, силянка однодільна, силянка зубчаста, плетінка об'ємна, «квітка», трясунки, котильон, краватка, вишитий бісером на тканині пояс та декорований уставками з бісерною вишивкою шкіряний черес.

Завдяки широкому впровадженню техніки ткання та вишивання поряд з мотивами, що мали геометричні обриси, з'явилися ще й мотиви з геометризованими контурами, щонайбільш з рослинною та орнітоморфною семантикою. Найбагатшою (серед інших накладних прикрас) графічною варіативністю та символічним наповненням відзначалася композиція котильону.

Помітних композиційних змін зазнали дівочі головні убори — чільце та весільний вінок, у декорі яких з'явилися геометризовані форми рослинних мотивів.

Подальшого розвитку набула бісерна вишивка рушника. Особливо відчутного розвою вона зазнала на теренах Верхнього Попруття та Передгір'я. Місцеві майстри збагачували монохромну композицію узорнотканого твору вишитими бісером багатобарвними стрічковими орнаментами у вигляді заквітчаних галузок та гірлянд, а також галузок з птахами.

Перша половина XX ст. стала початком розвою бісерного декорування святкових сорочок. Добре знані на теренах Поділля, Верхнього Попруття та Прикарпаття твори, завдяки поєднанню різних засобів художньої виразності, мали автентичні особливості.

У чоловічій ноші Буковинського Поділля (в комплекті з сорочкою) з'явилися також прикрашені бісером портяниці. Серед нагрудного вбрання рівнинної та передгірної зон краю поширився декорований бісерними матеріалами кептар.

Для усіх згаданих буковинських творів початку — середини XX ст. типовим стало використання надзвичайно різних за ґатунком бісерних матеріалів. Колорит декору накладних прикрас та оздоблених бісером головних уборів і одягу відзначався контрастною поліхромією насичених темних та яскравих світлих барв.

Умовні скорочення

БІН — Бібліотека Інституту народознавства НАН України

МЕХП — Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України

МНАПЛ — Музей народної архітектури та побуту у Львові

МНАПУ — Музей народної архітектури та побуту НАН України

ЧОКМ — Чернівецький обласний краєзнавчий музей

ЧОХМ — Чернівецький обласний художній музей

ЧОДМНАП — Чернівецький обласний державний музей народної архітектури та побуту

1. Архів Інституту народознавства НАН України. — Папка 35. — (Фонд Будзана А.Ф.).
2. МЕХП, ЕП-80533; ЧОКМ, ІІІ-14754.
3. МНАПУ, О-538, О-540; ЧОДМНАП, ПР-28, ПР-24, ПР-30.
4. МНАПУ, О-977; ЧОКМ, ІІІ-7352, ІІІ-7353; ІІІ-4047.
5. МНАПУ, О-264; ЧОКМ, ІІІ-8558.
6. МНАПУ, О-305.
7. НМУНДМ, В-4000.
8. НМУНДМ, В-4001.
9. Приватна колекція Івана Снігура (м. Чернівці).
10. Приватна колекція Петра та Ольги Василюків (м. Львів).
11. Приватна колекція Ганни Чуприни (с. Ошихліби Кіцманського р-ну Чернівецької обл.).
12. ЧОДМНАП, ПР-34.
13. ЧОДМНАП, ПР-31.
14. ЧОДМНАП, ПР-36.
15. ЧОДМНАП, ОДВ-1063.
16. ЧОДМНАП, ОДВ-966; МНАПУ, О-287.
17. ЧОДМНАП, ОДВ-121, ОДВ-1170, ОДВ-1342, ОДВ-1518, КВ-6244.
18. ЧОКМ, ІІІ-20830.
19. ЧОКМ, ІІІ-7353; ЧОДМНАП, ПР-35; Приватна колекція Івана Снігура (м. Чернівці).
20. ЧОКМ, ІІІ-1856, ІІІ-1856, ІІІ-18338; ЧОХМ, Т-126.
21. ЧОКМ, ІІІ-1700; ЧОХМ, Т-1190, Т-131.
22. ЧОКМ, ІІІ-7370; ЧОХМ, Т-1190.
23. ЧОКМ, ІІІ-20255.
24. ЧОКМ, ІІІ-1856.
25. ЧОКМ, ІІІ-21528, ІІІ-24277.
26. ЧОКМ, ІІІ-18938; ЧОХМ, Ш-9.
27. ЧОХМ, Т-431.
28. ЧОХМ, Т-102.
29. *Врочинська Г.В.* Українські народні жіночі прикраси XIX — початку XX століть / Ганна Врочинська. —

К. : Родовід, 2007. — 232 с. : іл. — (Бібліогр. : с. 224—228 (203 назви) та в підрядк. приміт.).
30. *Кожолянко Г.* Етнографія Буковини : у 3 т. / Георгій Кожолянко. — Чернівці : Чернівецький державний університет ім. Ю. Федьковича ; Буковинське етнографічне товариство ; Видавництво «Золоті литаври», 1999. — Т. 1. — 384 с. : іл. — (Бібліогр. в кінці розд.).
31. *Кожолянко Я.* Буковинський традиційний одяг / Ярослава Кожолянко. — Чернівці ; Саскатун : Friesen Printers ; Altona ; Manitoba, 1994. — 262 с. : іл. (українською та англійською мовами). — (Бібліогр. : с. 247—258).
32. *Кольбенгаєр Е.* Взори вишивок домашнього промислу на Буковині (в період з 1902 по 1912 роки) / Еріх Кольбенгаєр ; упоряд. Василь та Олекса Глібка. — Чернівці : Колір-друк, 2008. — 100 с. : 67 табл.
33. *Костишина* М.В. Український народний костюм Північної Буковини. Традиції і сучасність / Мірра Костишина. — Чернівці : Рута, 1996. — 192 с. : іл. — (Бібліогр. : с. 181—184 (127 назв)).
34. *Федорчук О.* Українські народні прикраси з бісеру / Олена Федорчук. — Львів : Свічадо, 2007. — 120 с. : іл. — (Бібліогр. : с. 75—80).
35. *Федорчук О.* Бісер у декорі народного одягу буковинців (за матеріалами мистецтвознавчих експедицій 2007—2008 рр.) / Олена Федорчук // Народознавчі зошити. — 2008. — № 5—6. — С. 540—551. — (Бібліогр. в тексті).
36. *Федорчук О.* Бісер в оздобленні буковинської народної ноші: типологічні особливості (польові розвідки 2007—2008 рр.) / Олена Федорчук // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В.Я. — Харків : ХДАДМ, 2009. — № 8. — С. 149—162. — (Мистецтвознавство. Архітектура).
37. *Федорчук О.* Бісер у декорі традиційного одягу українців (питання типології) / Олена Федорчук // Народознавчі зошити. — 2012. — № 3 (105). — С. 452—468.
38. *Федорчук О.* Головні функції бісерного декору народної ноші українців / Олена Федорчук // Народознавчі зошити. — 2013. — № 4. — С. 648—659.
39. *Федорчук О.* Типологічні та художні особливості бісерного декору буковинського народного одягу XIX століття / Олена Федорчук // Народознавчі зошити. — 2013. — № 6 (114). — С. 1080—1086.

Olena Fedorchuk

BEADS DÉCOR OF FOLK CLOTHES FROM BUKOVYNA OF THE first half 20th c.

The article explores beads decor of folk clothes from Bukovyna of the first half 20th c. Local artistic and compositional features of Bukovyna items have been determined.

Keywords: glass beads, decoration, glass beads decor, clothes.

Олена Федорчук

БИСЕРНЫЙ ДЕКОР НАРОДНОЙ ОДЕЖДЫ БУКОВИНЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ ХХ ВЕКА

Исследовано бисерный декор буковинской народной одежды первой половины ХХ в. Определены локальные художественно-композиционные черты буковинских работ.

Ключевые слова: бисер, украшение, бисерный декор, одежда.



Романа МОТИЛЬ

ЗАГАЛЬНОНАЦІОНАЛЬНІ ТА ЛОКАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ТЕРАКОТИ XIX—XX СТОЛІТЬ

Розглянуті самобутні загальнонаціональні та локальні особливості української теракотової кераміки XIX—XX століть. Виявлені основні форми, схеми декору і орнаментальні композиції, колорит, засоби та методи художньої виразності теракотових гончарних виробів із різних регіонів України.

Ключові слова: теракота, локальні особливості, форми, декор, орнаментальні композиції, художня виразність, гончарні вироби, Україна.

В Україні теракотова кераміка відома у більшості гончарських осередків усіх етнографічних регіонів: Подніпров'я, Слобожанщина, Полісся, Волинь, Поділля, Прикарпаття, Гуцульщина, Буковина, Закарпаття та ін., де були поклади високоякісної глини, багаті ресурси палива у навколишніх лісах і можливість організації ринку збуту.

Завдяки простій і недорогій технології виготовлення теракота є найпоширенішим масовим комплексом народного посуду українців: по-перше, не треба витрачатися на поливу, вартість якої становить левову частку ціни керамічної продукції. По-друге, теракотова кераміка не потребує другого випалу, а отже вдвічі зменшується кількість дров і час випалу, збільшується міцність черепка. Щодо практичної цінності, то природні екологічно чисті неполив'яні вироби нерідко перевершують своїми властивостями більш дорогі зразки полив'яної кераміки, адже полива іноді містить шкідливі домішки, наприклад свинець. Тому народні майстри і професійні митці продовжують випалювати свої твори в окислювальному вогні й до сьогодні.

Впродовж XIX — першої половини XX ст. в Україні налічувалось понад 650 центрів з виробництва теракотової кераміки [30, с. 6], серед них Потелич, Жовква, Селиська, Шпиколоси (Львівщина), Почаїв, Устечко, Гончарівка (Вичілки), Яблунів, Гусятин, Товсте (Тернопільщина), Адамівка, Меджибіж, Заміхів, Загребля, Голики (Хмельниччина), Коболчин, Малинці (Чернівеччина), Кульчин (Волинська обл.), Остріг, Вілія, Яцулі, (Рівненщина), Гайсин, Бубнівка, Тимар, Зятківці, Жорнища (Вінничина), Дибинці, Малин, Плахтянка, Обухів (Київщина), Сунки, Канів, Громи, Романівка, Полуднівка, Буда-Орловецька, Суботів (Черкащина), Комишня, Міські Млини, Опішне (Полтавщина), Глинськ, Шатрище (Сумщина), Валки, Ізюм (Харківщина), Грабове, Олешня, Ічня (Чернігівщина) та інші.

Регіональна й локальна специфіка народного гончарства у кожній місцевості зумовлювалася такими факторами, як особливості сировини, традиції, впливи міських цехів і переселенців, зміни в побуті і престижних уявленнях населення [41, с. 73] тощо.

Хоча локальні особливості окремих територіальних зон у неполив'яній кераміці виражені не так яскраво, як, скажімо, у розписному посуді, та все ж і тут можна прослідкувати й виділити ряд певних спільних та відмінних рис, що виявляються у різноманітності форм і художньо-технічних засобів оздо-

блення, оригінальності декоративно-орнаментальних рішень, а також у кольорі черепка, забарвлення якого (залежно від складу місцевої глини) варіює від світло-піщаних до оранжево-червоних і темно-брунатних тонів.

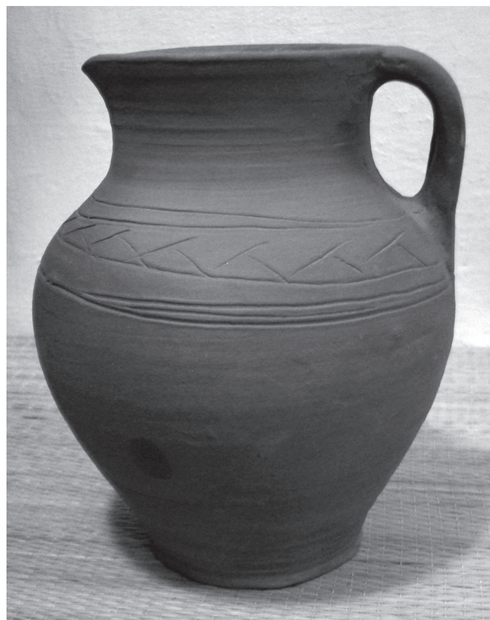
Очевидно, що чіткого територіального розмежування між виробництвом теракотового і полив'яного посуду провести неможливо, адже у більшості гончарних центрів навіть один майстер часто випалював вироби різної технології виготовлення.

Так, наприклад, на Гуцульщині та Покутті у XIX ст. набула поширення барвиста майоліка, проте разом з нею побутувала скромна червоноглиняна і жовтоглиняна кераміка, яка має значно глибші традиції. Тут відомими осередками виробництва теракотових виробів були Коломия, Косів (з селами Монастирське, Москалівка, Старий Косів, Смодна, Вербовець), Пістинь та Кути (з селом Старі Кути). Саме Кути славились як основний центр збуту, а якщо врахувати, що у першій половині XIX ст. робили переважно неполив'яний посуд, то є очевидним факт розповсюдження цієї групи кераміки по всьому регіону [21, с. 95].

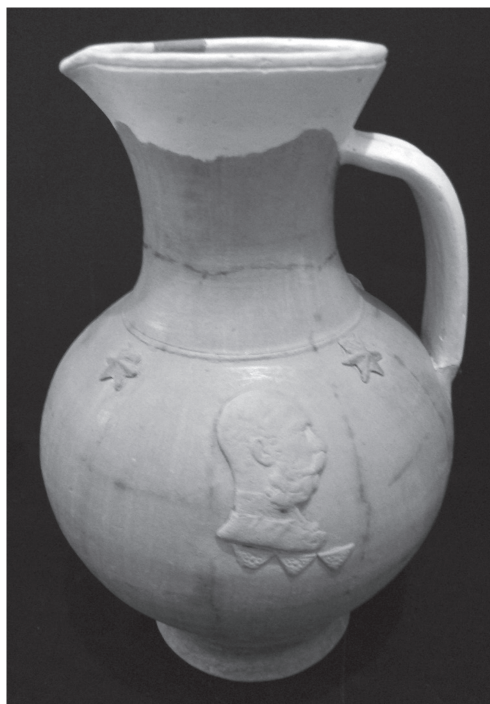
Форми місцевих гончарних виробів мають плавні обриси, дещо завужені донизу. Узори на поверхні посуду зустрічаються рідко: світло-оранжеві посудини розписували темно-червоним ангобом або білою глиною [3]. Характеризує ці орнаменти тонке відчуття ритму у чергуванні простих геометричних елементів, що найкраще відповідають техніці гончарного круга та його обертам. Майстри Косова та Пістиня часто поєднували мальовані візерунки з ритованим декором, характерним моментом оздоблення було тло, густо засіяне крапками, що творило своєрідну фактуру.

У пам'яті людей збереглося мало імен гончарів XIX—XX ст., серед них Іван Саврикевич, Йосип Дмитрук (Кути), однак їх твори залишились непоміченими і збереглись лише у приватних колекціях. Більш відомі народні майстри кінця XX ст., такі як сім'я Кахнікевичів з Коломиї, які крім нескладних геометричних візерунків у оздобленні виробів застосовували ритований рослинний декор, мотиви якого нагадують кольорові розписи місцевої майоліки.

У мистецтвознавчій та етнографічній літературі мало уваги приділено гончарному промислу Буковини. Можливо, скромні за формою й орнаментацією теракотові вироби буковинців губились на тлі яскравої самобутньої гуцульської кераміки. Вплив Гуцульщини



Дзбан. Глина, гончарний круг, ліплення, ритування. м. Луцьк. Середина XX ст. ВКМ. Д 1561



Дзбан. Глина, гончарний круг, ліплення. Знайдено в с. Великий Товщів Теребовлянського району Тернопільщина. Кінець XIX — поч. XX ст. МНАПЛ. АП 14821 Г 1347

особливо простежується у декорі виробів, хоча це не затьмарює індивідуальності буковинських майстрів.

Вочевидь складні історичні, соціальні та культурні умови, які пережила у XIX—XX ст. Буковина, не сприяли кристалізації форм і виявленню яскравих самобутніх рис місцевої кераміки, а, навпаки, роз-



Олександр Ганжа. Фігурний посуд «Лев». Глина, гончарний круг, ритування, ліплення. с. Жорнище Вінниччина. 1960—1970-ті рр. НМЗУГвО. КН 1866/К 1814



Гладишка. Глина, гончарний круг, лискування. с. Хомутець. Середина XX ст. НМЗУГвО. 16047/К-15221

мивали їх. Крім того, традиції формотворення і декорування буковинської кераміки формувалися не тільки під впливом внутрішніх процесів розвитку, а й як результат далеко не простих етнічних взаємовпливів [18, с. 285]. Буковинська кераміка не відзначається особливою самобутністю форм і декору, проте своєрідні локальні особливості все ж присутні.

Провідними гончарськими осередками Буковини у XIX—XX ст. були Хотин, Малинці, Клішківці, Вашківці та Коболчин. До найбільш відомих і потужних центрів гончарства здавна належав Хотин. Місцеві майстри виготовляли в основному теракотовий посуд для щоденного вжитку: горщики, глечики, близнята, макітри, ринки, пасківники, а з кінця XIX ст. в асортименті з'явились горнята. Місцеві горщики мали досить завужену нижню частину тулуба, високо виведені плічка та майже вертикальні вінця. Глечики мали розширену догори шийку і одне вухо. У макітер нижня частина також різко звужується, а вінця майже горизонтальні, чітко виділені. Найпоширенішим видом декору був простий геометричний візерунок із прямих і хвилястих ліній, концентрично нанесений білою або брунатною барвою чи ритуванням.

Серед інших осередків гончарства Буковини, відомих виробництвом побутового посуду та димарів, були Малинці та Клішківці. У Малинцях ще у 1940—1950-х рр. гончарством займалися майже у кожному дворі, тут працювало близько 50-ти майстрів, були відомі цілі гончарські династії: Бощани, Поштарі, Паладійчуки, Рибаки, Котики та інші, а на кінець XX ст. у селі залишилось лише два майстри: Поштар Василь Іванович (1938 р. н.) і Паладійчук Іван Тимофійович (1943 р. н.).

Залежно від функціонального призначення гончарні посудини, особливо горщики, різнились розмірами, що знайшло відображення у місцевих назвах. Великі горщики з двома вухами для зберігання зерна мали назву «ґаваноси», посудини середніх розмірів іменували просто «горщиками», а менші з одним вухом — «ґердявчиками» [35, с. 143]. Давні обриси малинецьких виробів збереглися до наших днів без змін, а оригінальні за формою димарі прикрашають оселі мешканців усього Хотинського району.

Особливою популярністю на Буковині користувався неполив'яний посуд із Коболчина, де, окрім димленої кераміки, виготовляли червоноглиняне начиння. Деякі форми виробів Коболчинського осередку нагадують давньоруські X—XII ст., а декор утворюють нескладні візерунки із зиґзаґоподібних і хвилястих ліній, нанесених білим ангобом. Серед найбільш відомих майстрів можна назвати І. Мазура, І. Гончара, А. Шевчука, В. Мамавку, І. Мико-

лайчука, Ф. Мудрика, С. Горчана. У Коболчині гончарями були і жінки. Так, наприклад, Іван Мазур гончарної справи навчався у своєї матері, його дружина теж займалася гончарюванням. Ще півстоліття тому у селі працювало понад 250 гончарів, а сьогодні гончарює лише п'ятеро, найстарший із майстрів — Іван Гончар, 1942 р. н.

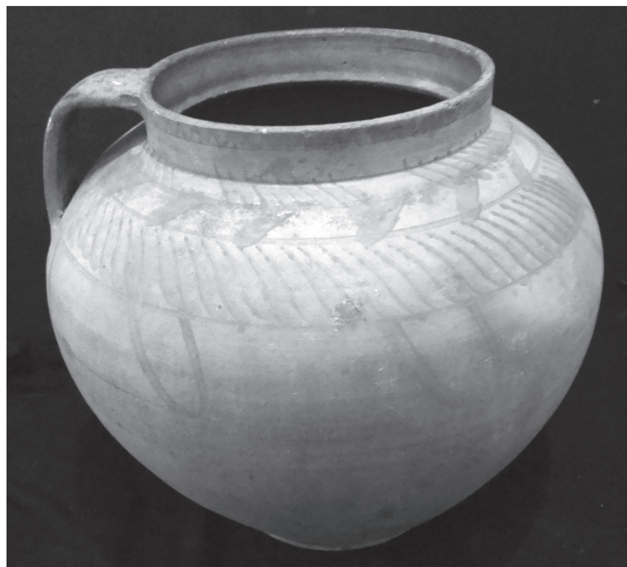
Наближені до буковинських видовжені пропорції посуду властиві закарпатській неполив'яній кераміці, яка ще на початку XX ст. переважала в селах Гуді та Драгове [31, с. 47].

Гончарний комплекс Закарпаття виділяється серед інших наявністю у ньому своєрідних видовжених форм дзбанків — «довжанок»; зразків барильцеподібних посудин — «корчаг» з трубчастим вухом і цідилком, вмонтованим в шийці; а також виробів під назвою «канта» [2] — з двома або трьома зливами (як грецька «ойнхойя»). Пропорції мисок з Гуди та Драгова (відношення дна до висоти, профіль стінок) майже однакові з Подніпровськими, зокрема з київськими та черкаськими. Найхарактернішим видом оформлення черепка був ритований лінійно-хвилястий мотив. Крім того, теракотовий посуд на Закарпатті декорували сукупністю лінійного й хвилястого поясів, розміщених єдиною зоною на плічках або на найширшій частині тулуба горщика, глечика чи баньки [5]. У селі Драгове виготовляли величезні неполив'яні горщики, що були оздоблені розписом білого, рудого чи чорного кольорів. Доволі рідкісними є декоративні рослинні мотиви зі стилізованим зображенням квітів та листочків, нанесені білими й голубими мазками пензля по темно-оранжевому черепку [1].

Чимало осередків з виробництва теракотової кераміки було на Львівщині — Миколаїв, Городок, Глинськ, Сокаль, Яворів, Лагодів, Шпиколоси, Потелич та інші.

Характерною рисою виробів є їх тонкостінність і надзвичайна легкість. Мотиви декору неполив'яних посудин Львівщини майже не відрізняються від загальноукраїнських: концентричні смуги, кривулі, зиґзаґ.

Теракотову кераміку з рожевувато-цеглистим черепком виготовляли гончарі Шпиколос: Федір Гевко (1926—2012 рр.), Михайло Замоцний, Григорій Бурбан та ін. Завдяки праці цих майстрів Шпиколоси, що у минулому славились виробництвом димленої кераміки, у 1960—1980 рр. стали потужним центром виробництва теракоти на Львівщині, а продаж продукції на ярмарках у Золочеві, Бродах і Львові сприяв поширенню виробів далеко за межі осередку.



Горщик. Глина, ангоб, гончарний круг, ліплення,мальовка. Тернопільщина. 1898 р. МНАПЛ. АП 13061 Г 1211

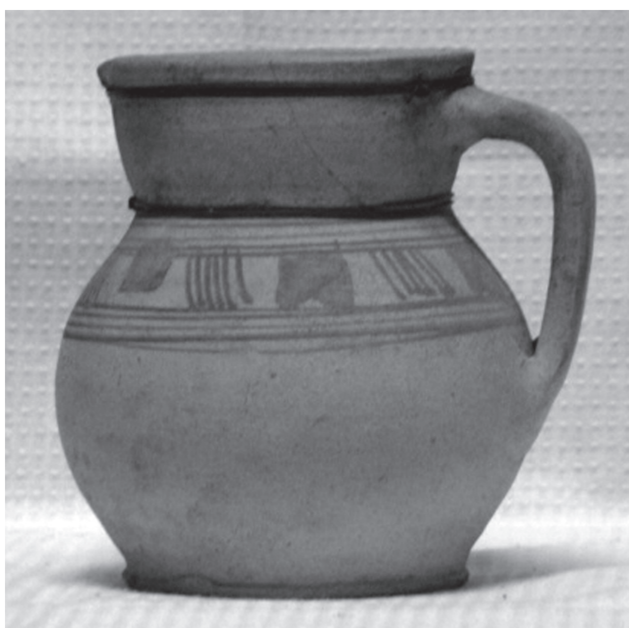


Двійнята. Глина, гончарний круг, ліплення, лискування. Вінниччина. Середина XX ст. НМЗУГвО. КН 8531/К 7914

Різноманітністю й оригінальністю оздоблення теракотових виробів чи не найбільше виділяється Поділля. У XIX—XX ст. тут функціонувало чимало осередків із видатними творчими індивідуальностями: Адамівка, Смотрич, Меджибіж, Товсте, Гусятин, Гончарівка, Бережани, Великий Кунинець, Малі Садки, Гайсин, Бубнівка та інші. На Поділлі теракотові посудини декорували витонченими геометричними візерунками, нанесеними «вохрою» або темно-брунатною фарбою, а гончарі Пирогівки та Адамівки, крім розпису для оздоблення виробів, використовували лискування.

Асортимент неполив'яних гончарних творів Тернопільщини надзвичайно різноманітний, помимо тра-


Володимир Курилюк. «Варишка». Глина, гончарний круг, лискування. Волинь (?) 1990-ті рр. ВКМ. Д 1553


Дзбанок. Глина, ангоб, гончарний круг, ліплення,мальовка. с. Рахманів Шумського району Тернопільщина. Кінець XIX ст. ТОКМ. СКФ 346 КН 19275

диційних форм тут виготовляли баньки типу «ойнхойя» (як і на Закарпатті) і своєрідні посудини для дріжджового тіста на олії — «тигельки» [33, с. 45—46]. Для виробів Західного Поділля властива особливо вишукана плавність силуетів.

У цьому регіоні з відомих у XIX—XX ст. осередків виробництва неполив'яного посуду нині діючими є тільки Гончарівка Монастириського району, та Кут-Товсте Гусятинського району.

У с. Гончарівка в кінці XIX — на початку XX ст. виготовленням теракотових виробів займалися більш як 70 майстрів, які своєю якісною «рудою» керамікою забезпечували всю Тернопільщину. Серед них — Микола Дискурський, Петро та Іван Лесіви, Іван Попович, Федір Барановський, Олекса Попович, Василь, Дем'ян, та Іван Вдовини, Гринь Вазовчук, Степан і Василь Цікали, Степан Парубочий. Найдовше за всіх працював Іван Михайлович Бойко, що почав гончарити у перші повоєнні роки. Його червоноглиняний посуд традиційних для Поділля форм, декорований тисненими візерунками з кривульок, скісних і прямих ліній, нанесених зубчастим коліщатком, доповнений круговими пасочками білого й чорного кольорів.

Багаті поклади глин зумовили розвиток гончарної справи у с. Товстому, де майже кожен майстер, окрім мальованої кераміки. виготовляв і теракотовий посуд повсякденного вжитку: глечики, макітри, баньки для води та олії тощо. Оздоблювали вироби ритуванням або ж нескладним розписом, виконаним білим або червоним ангобом. До видатних майстрів осередку відносяться Яким Прикарський, Констянтин, Степан і Михайло Камінецькі, Прокіп Кулик, Ґарґуль та Григорій Лисі, Микола Гарматюк, Гнат Вус. Декоративний посуд і теракотові статуетки виготовляв до 1998 р. Євген Куцярський [13], який викладав гончарну справу у Товстецькій середній школі, брав участь у виставках народних майстрів у Тернополі та Києві. Після його смерті гончарство у селі на короткий час завмерло, та згодом гончарські традиції Товстого продовжив Василь Бардачевський (1950 р. н.). Майстер виготовляє глечики, дзбанки, вази, тарелі [14], на яких кольоровими ангобами створює геометризовані центричні композиції.

Плавні переходи форм, із найширшою частиною посередині тулуба посудин, що мали біконічні обриси, характерні для гончарства Меджибожа, Переяслав-Хмельницького, Смотрича, Адамівки і Кам'янець-Подільського на Хмельниччині. Тут переважають декоративні мотиви у вигляді орнаментального фризу, в якому ритмічно чергуються кола, безконечники, дуги, зубці.

Яскравим художнім явищем, що не має аналогів в українській кераміці, стала творчість майстрів Адамівки — Якова Бацуци (1856—1933), його донь-

ки Олександри Пиріжок (1898—1982), односельців Дмитра Касьянчука, Ірини Наглій, Трохима Назаровича і Трохима Кириловича Матущаків та інших. Їхні своєрідні за стилем і тематикою розписи стали новаторськими у традиційному мистецтві творення неполив'яного посуду. Адамівські майстри змінили тектонічну композицію розпису, заповнюючи ним усю поверхню виробів, ввели у декор зображальні мотиви, що часто поєднувалися у сюжетні сцени. Загальною особливістю місцевих форм посуду є кулястість, властива не лише горщикам, макітрам, дзбанкам, мискам, а й «слоїкам», що мають злегка заокруглені стінки [32, с. 125]. Завдяки великій популярності та широкому вжитку адамівський посуд на початку XX ст. збільшив асортимент за рахунок введення форм, що характерні для міського побуту: вазони, попільнички, маленькі полумиски, різноманітні форми глечиків, молочників тощо. Сьогодні важко встановити, хто саме першим в Адамівці започаткував зображати людей і тварин на посуді. Найбільш поширеною є думка, що незвичний стиль цих розписів вперше з'явився у виробах Якова Бацуци та його родини. Проте окремі дослідники більш обережно зазначають, що Я. Бацуца був лише найкращим майстром цього осередку [39, с. 82].

Така ж конструкція об'ємів, як на Хмельниччині, характерна для виробів Бара, Гайсина і Бубнівки (Вінничина), де окрім простого червоного виготовляли поліхромний полив'яний посуд.

Густа мережа осередків виробництва неполив'яної кераміки зосереджена в Українському Поліссі: Глинськ, Шатрище, Кролевець (Сумщина), Верба, Осьмаки, Олешня, Ладинка, Ічня, (Чернігівщина), Млачівка, Луб'янка, Плахтянка, Гаврилівка, Чорнобиль (Київщина), Троянів, Городниця (Житомирщина), Остріг, Межиріччя, Великі Цепеличі, Дубровня, Корець, Гоща, Велика Клецька (Рівненщина) тощо [25, с. 190]. Порівняно з іншими регіонами України, на Поліссі домашнє гончарне виробництво в окремих осередках збереглося до 1990-х років.

Гончарі с. Млачівка — Микита Даниленко, Корній Ющенко, Лукаш Даниленко, Семен Харченко та Федір Гончаренко — виготовляли значно більше червоного неполив'яного посуду, аніж полив'яного.

Колишній прославлений осередок гончарного виробництва с. Луб'янка був виселений після аварії на Чорнобильській АЕС. Оригінальні за кулястою формою горщики, баньки і гладишки з червоним черепком оздоблені ритованими зубчиками і кривульками.



Глечик. Глина, ангоби, гончарний круг, ліплення, мальовка. Опішне Полтавщина. Початок XX ст. НМЗУГвОКН 5314



Горщик. Глина, ангоб, гончарний круг, ліплення, мальовка. Закарпаття. 1950—1960-ті рр. МНАПЛ. АП 9360 Г-826

Посуд, випалений в окислювальному вогні на Чернігівщині в Ічні, Грабові, Олешні та Шатрищах, зберігає архаїчні риси, що прослідковуються у пропорційній довершеності форм і доволі скромному декорі виробів, які розписували білою, темно-червоною



Горщик. Глина, ангоб, гончарний круг, ліплення, мальовка. Закарпаття. 1950—1960-ті рр. МНАПЛ. АП 9360 Г-826



Двійнята. Глина, ангоб, гончарний круг, ліплення, мальовка. Гайсин (?) Вінниччина. Початок XX ст. НМЗУГвО. 12184/К-11689

або чорною барвами [15]. Серед основних мотивів декору — смужки, кривульки, цятки тощо. Поширеними були ритовані оздоби з прямих і хвилястих ліній. Горщики з Олешні та інших осередків півночі Чернігівщини за формою більш подібніші до виробів північних районів Київщини, ніж до південночернігівських. Вони мають круті, високо розміщені плічка, конусоподібну придонну частину й у цілому пропорційно стрункіші, ніж зразки центральної смуги України [28, с. 119]. На Чернігівщині виготовляли також свічники, «куришки», каганці [10].

Відточений профіль і чіткість силуету притаманні для виробів зі Шатриц, яку рясно оздоблювали візерунками, створеними відтисками зубчатого коліщатка й орнаментального валика [42, с. 5]. Складний штампований декор з розеток, хрестиків, ромбів та інших елементів доповнювали ритуванням. У цьому гончарному осередку виготовленням простих вжиткових глиняних виробів займалися Андрій і Василь Гончарівські, Петро Єськов, Кирило Остапець, Денис Щербак та інші. Схожі варіанти одночасного використання різних технік оздоблення застосовували народні майстри Гуди й Драгова.

Давні традиції розпису червоною фарбою по ясному, майже білому черепку зберегли майстри Рівненщини. М'які округлі форми гончарних виробів, опоясані ощадним геометричним орнаментом [6], у багатьох ознаках збігаються із обрисами, візерунками і колоритом виробів найближчих осередків Білоруського Полісся, що можна пояснити сусідством теренів, ідентичністю матеріалу та однаковим способом виготовлення. Особливо ці аналогії відчутні у кераміці с. Губків Рівненської обл. і Городна Столінського району (колись українські землі, зараз терени Білорусі). Тут у кінці XIX ст. налічувалося близько 500 гончарів. Значно меншими щодо кількості народних умільців були осередки в Рожані, Кобрині.

Водночас поліські гончарні вироби дещо різняться від волинських — для Полісся характерною є більша округлість форм, їх кулеподібність, тоді як на Волині переважає яйцеподібність корпусу, ближча до овалу.

До найвизначніших центрів волинського гончарства відносяться Луцьк, Володимир-Волинський, Камінь-Каширський, Рокита, Торчин, Кульчин та інші. До кінця XX ст. традиції гончаротворення частково збереглися в селах, розташованих вздовж берегів річки Вілії — притоки Горині: Вілії, Карпилівці, Загреблі, Заріччі. У цих осередках, за свідченням старожилів, у повоєнні роки працювали десятки гончарів: Яким Семенюк (1878—1958 рр.), Андрій Ліщенко (1929—? рр.), Павло Остапчук (1938 р. н.) — Вілія [26, с. 51]; династії гончарів Наконечних, Москалюків, Наконечних, Онищуків, Стасюків, Самойловичів, Стратюків — Карпилівка [40, с. 127]. В окремих селах, таких як Кульчин, Рокита гончарством продовжують займатись в умовах домашнього виробництва [27, с. 51]. Серед майстрів Кульчина неполив'яний посуд виготовляли Агафія Кусик (1883—1945 рр.), Касіян Вінцюк (1903—199? рр.), Андрій Васильчук (1918—1992 рр.), Володимир Ковальчук (1929 р. н.).

В основному волинський посуд скупий на декор і зберігає давні традиції. Це пояснюється невеликою схильністю глиняних виробів цього регіону до оздо-

блення взагалі. Найчастіше зустрічаються приклади ритованого та штампованого декору [4]. Серед традиційних типологічних груп кераміки (тонкостінні миски, горщики, глечики і баньки) тут виготовляли особливі горшки з короткою шийкою і ручкою зверху для збору ягід у лісі — «набирахи». Для Волині був притаманний досить широкий асортимент посуду з вушками, тоді як, наприклад, гончарі Черкащини надавали перевагу виготовленню традиційних форм посуду без ручок.

Неполив'яну кераміку на теренах Середньої Наддніпрянщини виготовляли майстри Плахтянки, Гаврилівки, Луб'янки, Кривої, Романівки, Старосілля, Буди-Орловецької, Пастирського та ін [22, с. 92]. Вони займалися виробництвом переважно кухонного і столового посуду, іграшок, фігурних посудин і димарів.

Теракотовий посуд оздоблювали виключно технічним орнаментом із характерними для усієї України пасмами концентричних ліній, які на Наддніпрянщині називали «шарівкою» [28, с. 126]. Між ними компонували різноманітні риски, крапки, кривульки.

Провідним осередком Наддніпрянської кераміки (як Бубнівка для Поділля, Опішне для Полтавщини тощо) у XIX—XX ст. були Дибинці, де гончарством займалося більше половини дворів і майже всі мешканці були пов'язані з промислом, а вироби вивозили за межі Київщини [22, с. 49—50]. Дибинецький теракотовий посуд, оздоблений розписом кольоровими ангобами, має ясний, майже білий, із рожевуватовохристим відтінком черепок, на тлі якого чітко виділяється брунатний декор у вигляді рядів «шарівки», що чергуються з великими плямами, цятками, дугоподібними елементами, рисками тощо. Часто плями нанесені безпосередньо на «шарівку» [11].

У Каневі — відомому гончарському центрі, де здавна виготовляли теракотові вироби з ясним рожевуватого відтінку черепком, асортимент посуду не був дуже великим: горщики, глечики, ринки, миски, макітри, «тикви» [24, с. 60—64]. Для всього канівського посуду типовим є різко звужений конічний низ тулуба. Декорували різні типи посудин за допомогою прямих й хвилястих горизонтальних ліній, що повторюються у різних комбінаціях, у певному ритмі та створюють різні декоративні ефекти. У Каневі працювало чимало гончарських династій: Іван, Василь, Гордій та Микола Баді, Андрій, Филимон, Сава, Іван, Явтух Баліцькі, Семен, Гурій, Яким Мазуркевичі, Олекса, Сава, Харитон Слиньки та інші [45, с. 27—38].



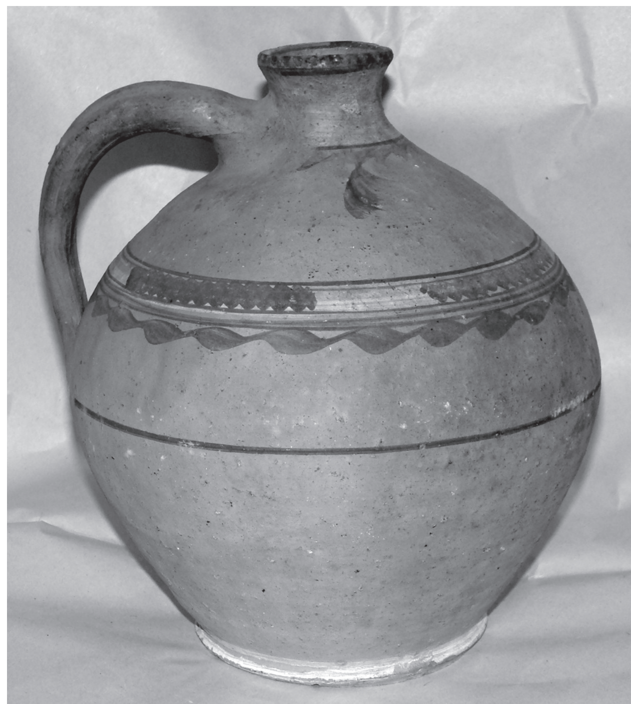
Двійнята. Глина, ангоб, гончарний круг, ліплення, мальовка. Гайсин (?) Вінниччина. Початок XX ст. НМЗУГвО. КН 1827/К 1775



Глечик. Глина, ангоб, гончарний круг, мальовка. с. Малі Будища Полтавщина. 1920—1930-ті рр. НМЗУГвО. КН 14873/К 14190

У с. Гнилець, яке відоме мальованими мисками далеко за межами Черкащини, багато гончарів виготовляли виключно простий посуд — горщики, макітри, глечики, ринки, «слої», «тикви», форми для випікання тіста («бабошники»), який декорували розписом технікою «описки» [28, с. 130].

Наприкінці XIX ст. у с. Головківці гончарним промислом займалося близько 50-ти майстрів, які, окрім



Банька. Глина, ангоб, гончарний круг, ліплення, мальовка. Полтавщина. Середина ХХ ст. НМЗУГвО



Яків Бацуца. Горщик. Глина, ангоб, гончарний круг, ліплення, мальовка. с. Адамівка Хмельниччина. Початок ХХ ст. МЕХП. ЕП 47294

розписних мисок, випалювали невеликі теракотові горщики, глечики, тикви тощо [22, с. 160—161].

Неполив'яний посуд с. Цвітне (макітри, глечики, риночки з ручкою-«тулійкою», пампушниці мав світлий, майже білий з жовтуватим відтінком колір і тонкий черепок [22, с. 160—161]. Цвітнянські гончарі виготовляли також свічники, іграшки, скульптуру.

Світлі вогнестійкі глини Слобожанщини не сприяли розвиткові підполивних розписів, а тому місцеві гончарі віддавали перевагу оздобленню «опискою», рельєфним прикрасам та керамічній пластиці. Найбільшими гончарними осередками Слобідської України були Валки, Ізюм із довколишніми селами Піски, Полівка, Котельва, Гороховатка й Гаврилівка (Харківщина); Євсуг, Бутківка (Донеччина); Межиріч (Сумщина) та інші.

Вже у ХІХ ст. у Валках функціонував розвинений гончарний промисел. Основні види посуду — макітри, горщики, миски, куманці та іграшки-свищики. Банківські гончарі практикували ліплений орнамент на виробах. Найвидатнішим майстром осередку був Федір Гнідий (1893—1980 рр.), що прославився виробництвом оригінальних посудин (як теракотових, так і полив'яних), прикрашених доволі високим рельєфом декоративного чи сюжетного характеру: «Мішок зерна», «Урожай», «За дружбу» [37, с. 6—7] тощо. Його творам властива стилізованість форм, а також образність, як у класичних зразках народного мистецтва.

Серед гончарів Ізюма (Тимофій Білокровий (1862—1920 рр.), Іван Криворучко (1908—1989 рр.), Костянтин Матвієнко (1883—1941 рр.), Іван Сумський (1906—1959 рр.) [34, с. 201] своєю творчістю виділяється Олексій Бутко (перша пол. ХХ ст.), який надавав посуду найрізноманітніших обрисів. Тикви у нього мають форму то цибулеподібну, то циліндричну. О. Бутко також відомий як майстер керамічної скульптури.

Загалом на Слобожанщині теракотовий посуд рідко прикрашали малюнками, вироби здебільшого мали ритований декор — Євсуг, Бутківка, Литвинівка, Брусівка (Луганщина); Межиріч (Сумщина), або зовсім позбавлені оздоблення [34, с. 97]. Якщо розпис і був, то дуже скромний: декілька концентричних прямих, хвилястих, зиґзаґоподібних чи звивистих ліній.

До локальної своєрідності регіону слід віднести використання у палітрі фарб жовтої барви — «вохри», а також побутування своєрідних теракотових посудин — «напувалок» для свійської птиці [7].

На думку Стефана Таранушенка, кераміка Слобожанщини «по формі, по типу окрас по стилю їх... найближче стоїть до Полтавської» [43, с. 8].

Найбільше аналогій спостерігаємо у варіантах форм глечиків. Головним формотворчим елементом неполив'яних форм глечиків XIX —початку XX ст. на Лівобережній Україні, особливо Полтавщини, є підкреслено висока циліндрична шийка, що контрастує із округлим тулубом. Основу шийки найчастіше чітко зафіксовано (без плавного переходу до плічок). Варіативність форм глечиків Харківщини і Чернігівщини виявляється у більш або менш видовжених пропорціях висоти горловини, тоді як на Львівщині, Тернопільщині та Хмельниччині шийка порівняно невисока, трохи розгорнута.

У кінці XIX — на початку XX ст. на Полтавщині, в Опішному побутували досить рідкісні для українського гончарства різновиди посуду — «носатка» й тикваcті глечики з носиком. Особливості форми носатки виявляються в тому, що вона має невисокий тулуб, розташований на тонкій округлій ніжці, а горловина й пук сполучені трьома пласкими вухами для підвішування на мотузках. На плічках розміщується носик [28, с. 123]. Тикваcтий глечик є перехідною формою між дзбанком і тиквою, така ж форма зустрічається на Чернігівщині. Також унікальними є теракотові курильниці, які часто нагадують церковні бані, хоча трапляються й традиційні, у вигляді миски з ручкою. Декор у них прорізний: кола, риски, аркоподібні елементи [29, с. 18].

Важливою особливістю гончарства Полтавщини XIX ст. було виробництво кахлів до кінця століття. Їх виготовляли в Опішному, Зінькові, Великих Будищах, Лазьках, Куземині, Комишні та Глинську. Переважали теракотові кахлі з рельєфним декором (композиції хрещаті, сітчасті, тощо).

Своєрідним є оздоблення теракотових виробів Полтавщини: вирізняється розгорнутими композиційними схемами, багатством мотивів і елементів. Декор виконаний глинами білого («побіл»), червоного («глейок» або «червінька») та темно-брунатного («описка») кольорів (окремо чи в їх поєднанні) [9].

Розписом найчастіше прикрашали горщики, макітри, глечики, тикви, рідше миски й ринки. Оздоблення зазвичай наносили у верхній частині посудини, підкреслюючи особливості її конструкції.

В Опішному процес нанесення декору називали «писанням» — «писати горщики», а оздоблення вінець горщиків вертикальними рисками мало назву «писати під гребішок» [38, с. 67].

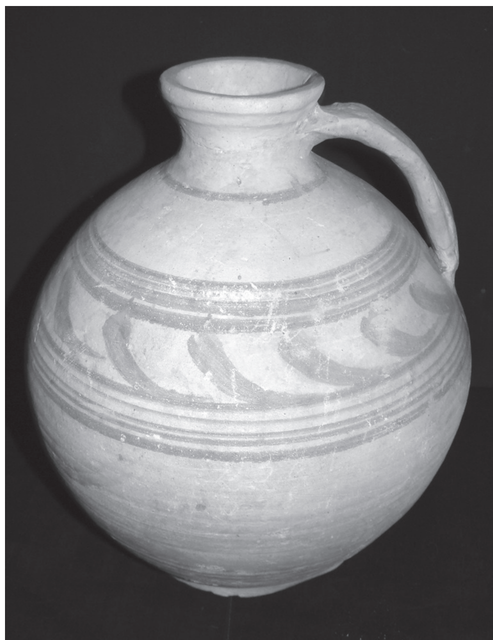


Олександра Пиріжок. Горня. Глина, ангоб, гончарний круг, ліплення, описка. с. Адамівка Хмельниччина. III чверть XX ст. НМЗУГьО КН-8532/К 7915



Олександра Пиріжок. Горня. Глина, ангоб, гончарний круг, ліплення, мальовка. с. Адамівка Хмельниччина. 1971 р. НМЗУГьГО. КН-196/К 199

В орнаментації горщиків початку XX ст. переважає місцева досить усталена композиційна схема, що з деякими змінами повторюється на глечиках і тиквах: на плічках між концентричними лініями в один ряд закомпоновано чотири-п'ять широких горизонтальних мазків-смуг, а на вінцях розташовані групи скісних або вертикальних тонких рисочок [9].



Банька. Глина, ангоб, гончарний круг, ліплення, мальовка. с. Дубечне Рівненщина. Середина ХХ ст. МНАПЛ. АП 5679 Г 481



Глечик. Глина, ангоб, гончарний круг, мальовка. Чернігівщина. Початок ХХ ст. ЧОІМ. ЧІМ-И-6060

Іноді композиція декору складається з трьох ярусів, основний з яких розташований на плічках і утворений широкими вертикальними мазками-смугами. Він поєднується з рядами концентричних ліній і вузьких смуг, між якими є ряди діагональних мазків-рисочок, що внизу доповнені «кривулькою» [12].

На виробах зустрічається і загальноукраїнська композиційна схема, що складається з концентричних смуг, кривуль, плям тощо. Декору теракотових посудин Полтавщини властива особлива ритмічна чіткість орнаментів та стійка тріада барв.

Закриті форми виробів осередків Київщини — Малина, Луб'янки, Млачівки, Глинівки, Василькова Плахтянки [23, с. 131] мають чітко виявлену конічність низу тулуба, для горщиків дуже характерна коротка шийка, а стінки майже без вигину підіймаються до найширшої верхньої частини корпуса, що надає силуету певної сухості. Миски мають рівні, також невигнуті стінки і вертикальні вінця, висота їх більша за діаметр дна (як і на Закарпатті).

Близько двох десятків гончарів, серед них найвідоміші Микола Цюпка, Єфрем Тютенко, Іван Корнюк, Степан Кирніс, Тимофій Миколенко, Дмитро Литвин, Андрій Дахно та інші виробляли неполив'яну кераміку у с. Пастирському Смілянського району на Черкащині. Тут характер форм утвердився дещо інакший. Асортимент продукції був досить різноманітний: горщики, глечики без вушок, тикви, близнята, цідилка, вазони для квітів тощо. Усі вони мають масивний корпус, випуклі боки, найширшу частину вище середини та конічний низ [16]. Порівняно з виробами Київщини пастирські гончарні форми зберігають більш округлий, наповненіший силует і ширше денце. До них близькою є кераміка Східного Поділля. Найпоширеніший мотив декору — між двома прямими лініями хвиляста.

Хоча у теракотовому посуді спостерігається варіювання форм та візерунків, типових для різних центрів його виробництва, однак окремі взірці глиняних виробів мають аналогії не тільки в Україні, а й поза її межами. Отже, повну та об'єктивну характеристику української теракотової кераміки можна здійснити лише порівнявши вітчизняні вироби, випалені в окислювальному вогні, з подібною продукцією сусідніх та більш віддалених країн.

Теракотова кераміка зустрічається у мистецтві різних континентів: в Америці (Мексика, Аргентина, Бразилія, Перу), Африці (Камерун, Кенія, Туніс, Єгипет), Азії (Індія, Китай); проте, зрозуміло, що найбільшу подібність з керамічним комплексом України виявляють вироби європейських народів: польського, чеського, словацького, угорського, болгарського, румунського, молдавського, російського, білоруського та деяких інших.

Дуже наближеним до українського є неполив'яний посуд Польщі, причому схожість полягає не лише у технології виготовлення і в типологічному ряді предметів, а й у спорідненості технік і видів декору. Польські посудини також декорували ритованими узорами, розписом і штампом [20, с. 29], подібно як і в Україні; однак ця кераміка відрізняється від української своїми обрисами — їй властива більш струнка і видовжена форма тулуба із сильно завуженим денцем [48, s. 30].

Можна прослідкувати певний зв'язок між конфігурацією теракотового начиння Буковини та стрімким силуетом молдавських і румунських виробів, покаті плічка яких плавним вигином переходять у стінки посуду. Лінійні та зиґзаґоподібні узори кераміки Чернівеччини і Румунії [46, p. 22] ідентичні, хоча на деяких румунських посудинах є приклади використання простих рослинних мотивів, що в українському гончарстві зустрічається значно рідше.

Плічка і вінця молдавських червоноглиняних виробів прикрашали заглибленим декором: відбитками нігтя, палички, штампика чи коліщатка [44, с. 68], тотожні архаїчні зображення присутні в декорі кераміки різних регіонів України — Закарпаття, Полісся тощо.

Подібні особливості оздоблення має болгарський теракотовий посуд [17, рис. 152—153], проте в Болгарії побутують дещо інші форми — «кронділи», «стомни», найбільш характерна риса яких — досить вузька і висока шийка [19, рис. 152—154].

Серед неполив'яних виробів Угорщини виділяються специфічні типи посуду для рідин. У декорі слід відзначити добре розвинену орнаментацію. Видовжені пропорції угорських глечиків дуже подібні до закарпатських довжанок, а корчаги з цідилком і баньки типу «ойнхойя», які виготовляли гончарі Гуди й Драгова (Закарпаття). мають аналоги в теракотовій кераміці і Угорщини, і Словаччини.

Словаки використовували лише лінійні візерунки в оздобленні неполив'яних виробів, як і в багатьох інших слов'янських народів (у тому числі й українського) у них дуже розповсюдженим мотивом була сітка [47, z. 53].

Вертикальні та горизонтальні лінії, що утворюють на поверхні посуду решітку, також дуже характерні для Богемської та Моравської кераміки (Чехія) [36, с. 20].



Горщик. Глина, ангоб, гончарний круг, ліплення, ритування, мальовка. Опішне Полтавщина. Кінець XIX — початок XX ст. МГО. Нд 1727



Василь Бардачевський. Таріль. Глина, ангоб, гончарний круг, мальовка. с. Товсте Тернопільщина. 1993 р.

Виробництвом теракотового посуду займалися і на більш віддалених від України територіях: в Австрії, Німеччині, Хорватії, Туреччині, на Закавказзі, проте тамтешні форми і декор мають дуже мало споріднених рис з українським гончарством. Це випливає з різного розуміння канонів краси з точки зору естетичних уявлень того чи іншого народу.

Порівнюючи пам'ятки теракотової кераміки різних регіонів України, а також інших земель, неважко помітити, що вони дещо відрізняються між собою формою та орнаментацією, проте найхарактерніші риси загалом є однаковими: взаємоузгодженість художньо-осмислених пропорцій форм і композицій

декору, обмежена кольорова гама розписів, а також графічно-пластичні способи оздоблення і переважно цеглисто-червоний пружний силует виробів.

Спорідненість ознак особливо властива для кераміки суміжних областей України та сусідніх з нею країн. Це пояснюється не лише спільною історією тих територій і їхніми культурними взаємозв'язками, а й результатом використання одного й того ж матеріалу та ідентичних прийомів виробництва. Слід зауважити, що спільні особливості української неполив'яної кераміки з гончарством інших країн свідчать про те, що творчість вітчизняних майстрів ніколи не була відособленою, замкнутою в межах свого району. Разом з тим, у кожному гончарному осередку під впливом різних факторів історичного, соціально-економічного характеру, місцевих традицій та вимог функціонального призначення виробився ряд специфічних локальних відмінностей. Зокрема, для виробів, що походять із центральносхідних регіонів України (Полтавщини, Київщини, Чернігівщини, Черкащини, Сумщини, Вінничини), характерними є округлі посудини з широкими пуками і декором з суто геометричних елементів, тоді як гончарство західних земель (Львівщини, Тернопільщини, Івано-Франківщини) відзначається більш стрункими формами.

Ці та інші регіональні відміни разом творять єдину цілісну систему української теракотової кераміки, загальними ознаками якої є природна краса матеріалу і художньо-осмислена конструкція форм, що узгоджені з функціональною доцільністю. Важливу роль відіграє технічний орнамент. У теракотовому посуді України на перший план виступають риси глибокої традиції, яка вкоренилась у цій найбільш консервативній галузі народного гончарства.

Умовні скорочення

ВКМ — Волинський краєзнавчий музей
ЗМНАП — Закарпатський музей народної архітектури і побуту
ЗОКМ — Закарпатський обласний краєзнавчий музей
МЕХП — Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України
МНАПЛ — Музей народної архітектури і побуту у Львові
НМУНДМ — Національний музей українського народного декоративного мистецтва
НМЗУГв О — Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному
ПКМ — Полтавський краєзнавчий музей
ТОКМ — Тернопільський обласний краєзнавчий музей
УЦНК «МІГ» — Український центр народної культури «Музей Івана Гончара»
ЧОІМ — Чернігівський обласний краєзнавчий музей

1. ЗМНАП. ЗЕМ 12853/529.
2. ЗОКМ. 5857.Э 614.
3. МЕХП. ЕП 46752.
4. МЕХП. ЕП 44988.
5. МНАПЛ. АП 9360; АП 5078.
6. МНАПЛ. АП5679 Г 481.
7. НМЗУГВО. МГО. Нд-7130; КН-10323/К-9543.
8. НМЗУГвО. МГО. Нд 1727.
9. НМЗУГвО. МГО. Нд 1727.
10. НМУНДМ. Інв. К-792; К-741; К-793.
11. НМУНДМ. Інв. № К-1; К-2.
12. НМУНДМ. Інв. № К-574; ПКМ. КС-97.
13. ТОКМ. СКФ 822.
14. ТОКМ. СКФ 1769; СКФ 1764.
15. ЧОІМ. ЧІМ-И-6060.
16. УЦНК «МІГ». інв. № КН 2646 КС 238.
17. *Бакърджиев Г.* Керамиката в България / Г. Бакърджиев. — София, 1956. — Рис. 152—153.
18. *Бордіян В.* Проблеми буковинського гончарства / Влентина Бордіян // Українська керамологія. Національний науковий щорічник. — Опішне : Українське народознавство, 2002. — Кн. 2.
19. *Вакарелски Х.* Болгарское народное искусство / Христо Вакарелски. — София : Болгарский художник, 1969.
20. *Ганцкая О.А.* Народное искусство Польши / О.А. Ганцкая. — М. : Наука, 1970.
21. *Гоберман Д.Н.* По Гуцульщине. / Д.Н. Гоберман. — Ленинград : Искусство, 1979.
22. *Данченко Л.* Народна кераміка Середнього Придніпров'я / Леся Данченко. — К. : Мистецтво, 1974.
23. *Данченко Л.С.* Народна кераміка Наддніпрянщини / Леся Данченко. — К. : Мистецтво, 1969.
24. *Данченко О.С.* Канівське гончарство / Данченко О.С. // Народна творчість й етнографія. — 1966. — № 2.
25. *Захарчук-Чугай Р.* Народне декоративне мистецтво Українського Полісся: Чорнобильщина / Раїса Захарчук-Чугай. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2007.
26. *Івашків Г.* Експедиція на Волинь (спостереження, розповіді гончарів, знахідки) / Галина Івашків // Народознавчі зошити. — 1995. — № 6.
27. *Істоміна Г.В.* Мистецтво народної кераміки Волині другої половини XIX—XX ст. / Галина Істоміна. — Рівне : Волинські обереги, 2009.

28. *Клименко О.* Гончарство / О. Клименко, Л. Сержант, Г. Істоміна // Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. : Мистецтво XIX століття. — Т. 3. — К., 2009.
29. *Клименко О.С.* Народна кераміка Опішні (До проблеми традицій та інновацій в народних художніх промислах) : автореф. дис. на здобуття наук, ступеня канд. мист. : спец. 17.00.06 «Декоративне і прикладне мистецтво» / Клименко Олена Олександрівна. — Львів, 1995.
30. *Лащук Ю.* Українська народна кераміка / Юрій Лащук // Українське народне мистецтво: кераміка і скло. — К. : Мистецтво, 1974.
31. *Лащук Ю.П.* Закарпатська народна кераміка / Юрій Лащук. — Ужгород, 1960.
32. *Лащук Ю.П.* Українське радянське декоративно-прикладне мистецтво / Ю.П. Лащук // Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / відп. ред. Я.П. Запаско. — Львів : Видавництво Львівського університету, 1969.
33. *Матейко К.І.* Народна кераміка західних областей Української РСР XIX—XX ст. / К.І. Матейко. — К. : Наукова думка, 1959.
34. *Метка Л.* Гончарство Слобідської України у другій половині XIX — першій половині XX ст. / Людмила Метка. — Полтава : АСМІ, 2011.
35. *Мотиль Р.* Гончарські осередки Буковини / Мотиль Р.Я. // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В.Я. — Харків : ХДАДМ, 2010. — (Мистецтвознавство : № 1).
36. Народна грнчарнја у Чехословачкој. — Београд, 1967.
37. *Новоселова-Хмельницька А.М.* Федір Гнідий / А.М. Новоселова-Хмельницька. — К. : Мистецтво, 1980.
38. *Пошивайло О.* Ілюстрований словник народної гончарської термінології Лівобережної України (Гетьманщина) / Олесь Пошивайло. — К. : Молодь, 1993.
39. *Романець Т.А.* Художні особливості неполив'яного посуду у виробах майстрів Адамівки / Т.А. Романець // Художні промисли: теорія і практика (збірник наукових праць). — К. : Наукова думка, 1985.
40. *Романчук О.* Село Карпилівка на Білогірщині — осередок гончарства в краї / О. Романчук, М. Данилюк // Матеріали VII—IX Острозької конференції «Остріг на порозі 900-річчя 1996—1998 роки». — Остріг, 2000.
41. *Селівачов М.* Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) / Михайло Селівачов. — К. : Ант ; Ніжин : Аспект-Поліграф, 2005. — XVI.
42. *Спаська Є.* Глечик з хрестиком / Є. Спаська // Чернігівське гончарство. — К., 1926.
43. *Таранушенко С.* Мистецтво Слобожанщини XVII—XVIII ст. / Стефан Таранушенко. — Харків : Видання Музею українського мистецтва, 1928. — XXXVI.
44. *Хынку И.Г.* Молдавская народная керамика / И.Г. Хынку. — Кишинев, 1969.
45. *Щербань А.* Про виготовлення керамічного посуду в Каневі / Анатолій Щербань, Олена Щербань // Український керамологічний журнал. — 2004. — № 4.
46. L'art populaire en Romanie. — Bucuresti, 1964.
47. *Plickova E.* Pozdiľovske hrnuirstvo / E. Plickova. — Bratislava, 1959.
48. Reinfuss R. Garncarstwo Ludowe / R. Reinfuss. — Warszawa, 1955.

Romana Motyl

ALL-NATIONAL AND LOCAL FEATURES OF UKRAINIAN TERRACOTTA THROUGH XIX TO XX CENTURIES

In the article have been considered some original all-national and local peculiarities of Ukrainian terracotta ceramics through XIX to XX cc. In the course of study have been discovered main forms, schemes of décor and ornamental compositions, coloring, means and methods of artistic expressiveness of terracotta pottery ware from different regions of Ukraine.

Keywords: terracotta, local peculiarities, forms, décor, ornamental compositions, artistic expressiveness, pottery ware, Ukraine.

Романа Мотыль

ОБЩЕНАЦИОНАЛЬНЫЕ И ЛОКАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ УКРАИНСКОЙ ТЕРРАКОТЫ XIX—XX СТОЛЕТИЙ

В статье рассмотрены самобытные общенациональные и локальные особенности украинской терракотовой керамики XIX—XX столетий. Выявлены основные формы, схемы декора и орнаментальных композиций, колорит, средства и методы художественной выразительности терракотовых гончарных изделий из разных регионов Украины.

Ключевые слова: терракота, локальные особенности, формы, декор, орнаментальные композиции, художественная выразительность, гончарные изделия, Украина.



Андрій ДЕЩУК

ХУДОЖНЄ ДЕРЕВО ЯВОРІВЩИНИ: ТЕХНОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ РІЗЬБИ

Розглядаються передумови формування та розвиток художнього дерева Яворівщини у контексті технологічного аспекту виконання різьби. Проаналізовано ключові прийоми, що їх застосовували майстри другої половини XX ст., та вплив зміни технології на стилістику. Важливим елементом стало становлення різновидів плоского різьблення у традиціях художнього дерева Яворівщини.

Ключові слова: плоска різьба, художнє дерево, технологічний аспект, ключові прийоми, традиції.

Художнє дерево Яворівщини належить до категорії унікальних явищ в українському декоративно-прикладному мистецтві другої половини XX ст., однак станом на сьогоднішній день відсутні мистецтвознавчі дослідження технологічного аспекту виконання різьби. Так, своєрідна естетика художнього дерева, запропонована Й. Станьком та активно розвинута його послідовниками, продиктована саме технологічним аспектом, наприклад особливостями інструментів, що їх застосовують у процесі виконання роботи, та колоритом, отриманим шляхом інтенсивного бейцування.

Якщо звертатись до цього аспекту, то на загал дослідження цієї проблеми відсутні, окрім мінімальних згадок у таких виданнях, як: І. Гургула «Народне мистецтво Західних областей України» [2], «Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва» [5], Є. Шевченко «Народна деревообробка в Україні» [8]. У праці А. Будзана «Різьба по дереву в західних областях України» [1], окрім загальномистецьких явищ, автор приділяє достатньо уваги мистецьким промислам, зокрема і художньому дереву, однак у цьому контексті розглядається лише Гуцульщина та частково Буковина, у той час як художнім особливостям яворівської різьби приділяється доволі невелика увага.

Важливим дослідженням у галузі художнього дерева загалом є праця М. Станкевича «Українське художнє дерево XVI—XX століть», проте стосовно проблематики нашого дослідження вона була використана у контексті загальних рушійних процесів у цій галузі [6]. Оскільки у ній аналіз ґрунтується не на персоналіях, а на загальних процесах.

Наступною працею є «Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках великого стилю» Т. Кари-Васильєвої та З. Чегусової. У ній акцентується увага на загальних мистецьких процесах еволюційного характеру у декоративно-прикладному мистецтві України XX століття [4]. Для нас ця праця є цінною, оскільки дала нам можливість провести паралелі між усіма видами мистецтва та виокремити загально тенденційні проблеми у них.

Та найповніший аналіз художнього дерева Яворівщини присутній у книзі Р. Чугай «Народне декоративне мистецтво Яворівщини» [7], але оглядовий характер цієї праці зумовив тільки часткове звернення до технологічного аспекту. У процесі опрацювання літератури ми наштовхнулись на одну

з основних проблем: відсутність комплексного мистецтвознавчого дослідження у галузі розвитку художнього дерева Яворівщини. Такий стан досліджень проблематики нашої статті зумовив її актуальність і наукову новизну.

Для того, щоб здійснити аналіз розвитку різьби по дереву на Яворівщині, потрібно проаналізувати ситуацію, у якій зародився та розпочало розвиватись це мистецьке явище, поява якого припадає на другу половину XX ст. Період кінця 1960—1970-х рр. в історії розвитку українського декоративно-ужиткового мистецтва є дуже складним і неоднозначним як за художньою спрямованістю, співвідношенням пропорційності народного і професійного мистецтва, так і за розумінням ролі й значення народного мистецтва у формуванні естетичних категорій [2, с. 7].

Народні майстри в творчості базуються на еволюційних законах творення, зберігаючи регіональні відмінності окремих осередків народного мистецтва, які яскраво виражаються в системі художньо-образного мислення кожного виду. Система художніх промислів у цей період набуває особливого розвитку як за своєю структурою, так і за художньою спрямованістю [4, с. 91]. Такою була ситуація, в межах якої з'явилось художнє різьблення по дереву у Яворівському осередку.

У кінці 1960-х — на початку 1970-х рр. у народному та професійному мистецтві, в тому числі й художній обробці дерева, настають важливі зміни, пов'язані, насамперед, із зростанням попиту на його твори, із орієнтацією майстрів на місцеві традиції та різке поширення мережі підприємств народних художних промислів.

Протягом останніх десятиліть розширився і зміцнів такий потужний пласт декоративного мистецтва, як художні вироби з дерева. Попри розмаїття тематики, талантів, естетичних орієнтирів митців, зрозумілим є те, що майстри активно налаштувалися на пошук свого етномистецького коріння, осмислення суспільних явищ, творення національних взірців дерев'яної різьби, вироблення нових образно-виражальних засобів [4, с. 178]. Започаткував його Й. Станько, майстер, який свого часу отримав фахову освіту у декількох навчальних осередках, серед яких Яворівський «Крайовий науковий верстат» та Львівська художньо-промислова школа. У його творах вишукана прямокутна форма надає декоративно-ужитковим виробам святковості, урочистості, виняткової вишуканості мініатюрна філігранна різьба. А сам митець своїми роботами продемонстрував себе як неперевершений композиційник. Саме тут на початку своєї творчості надає перевагу різьбі по тонованому дереву, використовуючи різні мотиви для підсилення, збагачення твору. Традиційні народні мотиви різьби — «квіточки», «вербівки», «качечки», «пелюстки», «крапочки» він трактував по-своєму у притаманній тільки йому манері, іноді додаючи до них нові елементи. Згодом митець вибудовував з них неповторні композиції [7, с. 16]. Згодом Й. Станько звертається більше до тональних пошуків, в його роботах захоплює кольорове звучання твору.

Характеризуючи технологічні особливості різьблення, започатковані Й. Станьком, можемо виділиті такі моменти. Інструментарій, що його застосовував митець, а згодом і його послідовники, передбачає набір стамесок. Їхня специфіка передбачала ручне застосування для декорування м'яких порід деревини (без використання допоміжних засобів, таких як молоток або киянка).

Досить специфічним є і характер заточування стамесок для виконання різьби, що зберігається і до сьогодення: всі вони передбачають заокругленість, завдяки якій формується особливий характер пластики лінії, її структура. Основні прийоми, які застосовуються у процесі виконання рослинного або ж геометричного орнаменту, доволі розповсюджені і в інших мистецьких осередках — вибирання, контурне різьблення (не глибоке) та цяткування [3, с. 365—366].

Завдяки контурному різьбленню, а саме яворівському варіанту плоскорельєфного оформлення, запропонована Й. Станьком технологія передбачає можливість застосування багатьох варіантів виконання орнаментальних мотивів, і геометризованих, і доволі пластичних рослинних. Важливо, що використання у декорі рослинних мотивів, за силуетом близьких до того, що практикували у народному розписі предметів побуту (Й. Станько на початку також звертався до таких практик), спонукало до застосування складних і близьких до натуралістичних форм квітів, пагонів тощо. Тобто у такому вимірі технологія різьби перегукується з результата-

ми, які може надати практика народного розпису, який належить до визначальних у декоративному мистецтві Яворівщини.

Але основна технологічна новація, що визначила характер і декоративний потенціал художнього дерева Яворівщини — активне впровадження тонування тла, на якому шляхом різьби формувався світлий (відповідно до кольору матеріалу) орнамент. Цей аспект знову ж таки зближує корені різьби Яворівщини з народним розписом меблів, передусім скринь.

Щодо технологічного аспекту виконання тонованого тла, то переважає застосування бейцування, особливість якого у меншій концентрації дає змогу виявити особливості структури деревини, а в більшій — отримати досить рівномірне темне тло, для якого притаманна рівномірність розтікання барвника та добра світлостійкість. Важливо, що у процесі виконання тла досить концентрований розчин бейцу наносили на суху, добре очищену поверхню.

У технологічному аспекті характерним є те, що переважно спочатку наносили червоний пігмент, і після нього чорний, що забезпечило відповідний і притаманний саме яворівському осередку колорит. Після нанесення пігментів здійснювалась розмивка, яка виявляла специфіку структури деревини і переходів одного кольору в інший.

В деяких випадках, передусім починаючи з 1970-х рр., стали активно практикувати лакування з наступним циклюванням поверхні виробу до матового вигляду. Надалі відбувалось шліфування та полірування виробу, після чого на його поверхню наносилась за допомогою кальки розмітка майбутнього декоративного оформлення. Прикметно, що у процесі вдосконалення технології різьблення яворівськими майстрами було встановлено, що часовий проміжок між цими операціями має бути мінімальним, оскільки ступінь затвердіння лаку може обумовити розтріскування та інші дефекти поверхні [3, с. 365—366].

Порядок виконання всіх елементів композиції також зумовлений технологічними особливостями, і тому передусім вирізали качечки, жилки та крапки, і тільки після цього розпочинали виконувати вербівки (характер зрізування та підрізування зумовлений структурою деревини, її м'якістю та пластичністю). У процесі вдосконалення технології різьби було сформовано ряд специфічних прийомів, що забезпечують відповідні пластичні ефекти та їх характер виконання.

Щодо загальної ситуації розвитку технології, то найплíднішими у розвитку художніх промислів стали 1980-ті роки. Впроваджуються нові організаційні форми роботи, формується новий тип народного майстра. Більшість майстрів дістають підготовку в спеціальних навчальних закладах — училищах, технікумах.

Учні Й. Станька, серед яких К. Кавас та М. Канарчик, демонстрували те, як технологія різьби формує новий естетичний образ, де гармонійність доведена до досконалості. Вочевидь, автори, захоплені ідеєю, не менше уваги приділяли вишуканості декоративізму, органічності деталі. Та це тільки розширює палітру пошуків художників, свідчить про їхню багатогранність, невичерпність пошуків. Роботи, виконані на високому рівні, відзначаються оригінальністю композиційних рішень, високою технікою виконання. В орнаментальних композиціях поєднуються як геометричне, так і довільне вирішення зображення.

Характерним для творчості цих майстрів є введення в художньо-декоративні засоби нових мотивів. Виконуючи конструктивне призначення конкретного ужиткового виробу, вони одночасно виступають і як декоративні деталі, що формують гармонійний вишуканий композиційний елемент орнаментального характеру. Відчуття міри, єдності форми і декору, розуміння синтезу традиційного та сучасного, застосування новітніх технологій та матеріалів і, разом з тим, збереження закону традиційності є мірилом професійної грамотності.

Отже, технологічні аспекти різьби художнього дерева Яворівщини особливо розвинулися у другій половині XX ст. Народні майстри зберігають регіональні особливості, які виражаються в художньо-образному мисленні художніх виробів. Досить специфічною є і характер гострення стамесок для виконання різьби, що зберігається і до сьогодні — всі вони передбачають заокругленість, завдяки чому формується особливий характер пластики лінії, її структура. Основні прийоми, які застосовуються у процесі виконання рослинного або ж геометричного орнаменту, доволі розповсюджені — вибирання,

контурне різьблення та цяткування. Важливою технологічною новацією художнього дерева Яворівщини є активне впровадження тонування тла, на якому різьбою формувався орнамент.

1. *Будзан А.* Різьба по дереву в західних областях України / А. Будзан. — К. : Вид. АН УРСР, 1960. — 104 с.
2. *Гургула І.* Народне мистецтво Західних областей України / І. Гургула. — К. : Мистецтво, 1966. — 78 с.
3. Декоративно-ужиткове мистецтво. Словник. Т. 2 / Запаско Я. (кер. авторського колективу), Голод І., Білик В., Кравченко Я., Лупій С. та ін. — Львів : Афіша, 2000. — 400 с.
4. *Кара-Васильєва Т.* Декоративне мистецтво України XX століття / Т. Кара-Васильева, З. Чегусова. — К. : Либідь, 2005. — 280 с.
5. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. — Львів : ВЛУ, 1969. — 192 с.
6. *Станкевич М.* Українське художнє дерево / М. Станкевич. — Львів : Інститут народознавства НАНУ, 2002. — 479 с.
7. *Чугай Р.* Народне декоративне мистецтво Яворівщини / Р. Чугай. — К. : Наукова думка, 1979. — 144 с.
8. *Шевченко Є.* Народна деревообробка в Україні. Словник народної термінології / Є. Шевченко. — К. : Артанія, 1997. — 256 с.

Andrii Deshchuk

ON ARTISTIC WOOD OF YAVORIV REGION AND TECHNOLOGIC ASPECTS OF CARVING

In the article have been considered some pre-conditions for origination and development of Yavoriv wood in the aspect of the technology and traditional artistry. Analysis in the key techniques used by folk craftsmen during the 2nd half of XX c. and the effects of changes in techniques have been presented. The study had proved the point that introduction of flat carving into traditional Yavoriv wood belonged to most important elements of local system of artistic crafts.

Keywords: flat carving, wood art, technological aspect, the key techniques and traditions.

Андрий Дещук

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ДЕРЕВО ЯВОРИВЩИНЫ: ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РЕЗЬБЫ

Рассматриваются предпосылки формирования и развития художественного дерева Яворивщины в контексте технологического аспекта выполнения резьбы. Проанализированы ключевые приемы, которые использовали мастера второй половины XX в., и влияние изменения технологии на стилистику. Важным элементом стал анализ разновидностей плоской резьбы в традициях художественного дерева Яворивщины.

Ключевые слова: плоская резьба, художественное дерево, технологический аспект, ключевые приемы, традиции.



Дарія ЯНКОВСЬКА

ПЕРЕДУМОВИ ТА ЕВОЛЮЦІЯ СХІДНИХ ВПЛИВІВ У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МОДІ XVIII — ПОЧАТКУ XX ст.

Аналізуються східні впливи у європейській моді XVIII — на початку XX ст., висвітлюються їх історично-культурні передумови, визначаються основні чинники еволюції східних впливів. Охарактеризовані явища шинуазрі, орієнталізму і японізму, простежені їх прояви у європейській художній культурі означеного періоду.

Ключові слова: східні впливи, мода XVIII — початку XX ст., шинуазрі, орієнталізм, японізм, художня культура Сходу.

Художня культура Сходу була і залишається постійним джерелом впливів, запозичень та інтерпретацій для європейської цивілізації. Мода (у широкому значенні) є яскравим прикладом дії східних впливів, оскільки вбирає в себе елементи найрізноманітнішого походження, потужну частку яких складають запозичення та інтерпретації з культур Сходу (Китай, Японія, Індія, країни Близького Сходу, Північної Африки, Середньої Азії). Постійні стилізації, комбінування і трансформації елементів, зачерпнутих із різних першоджерел, художнє обігрування мотивів традиційних культур є характерним для розвитку модних циклів.

Спеціального дослідження на тему східних впливів у європейській моді немає. Опосередковано це питання висвітлюється у працях і лекціях історика моди О. Васильєва [1]. Нечисленні розвідки дослідників стосуються насамперед впливу певного регіону (Китаю чи Японії [8]) і не розкривають проблематику комплексно. У контексті дослідження історично-культурних передумов, які спричинилися до поширення східних впливів у європейській культурі XVIII — початку XX ст., варто назвати праці російських авторів Ву Ю Фанга [3], Н. Ніколаевої [4; 5]. Контроверзійна праця професора Колумбійського університету Е. Саїда «Орієнталізм» (1978), що продовжує викликати неоднозначні відгуки через антизахідну позицію, залишається обов'язковою при дослідженнях орієнталізму як явища [6].

У XVIII — на початку XX ст. постійні контакти з країнами Сходу стали важливим механізмом культурного впливу. У попередній період (XV—XVII ст.) східні впливи особливо помітно проявилися у країнах Східної Європи в силу певних передумов — історичних, культурних; і у багатьох аспектах були пов'язані з географічним розташуванням східноєвропейських територій на межі двох культурних зон — Заходу (Європи) і Сходу (Азії). Сусідство із мусульманськими територіями (Кримським ханством, Османською Туреччиною) було вагомим фактором проникнення здобутків східних культур і спричиняло посилення різнопланових зв'язків, адже взаємовпливи культур найбільш помітно проявляються на терені контакту.

У XVIII ст. вектор східного впливу змінюється: захоплення китайським мистецтвом спричинило появу стилістики шинуазрі (фр. Chinoiserie, від фр. chinois — «китайський», тобто китайщина). Вплив мусульманського Сходу поступився місцем китайському впливу (зберігаючи, однак, сильні позиції на східноєвропей-

ських територіях). Історичні передумови моди на Китай, китайську образність і китайське мистецтво тісно пов'язані з діяльністю голландської Ост-Індської компанії та пожвавленням китайсько-європейських зв'язків. Ост-Індська компанія (1602—1798 рр.) тривалий час була монополістом з завезення і продажу китайського фарфору, на долю якого припадав домінуючий процент товарів китайського виробництва, що надходили у Європу (Голландська Ост-Індська компанія монополізувала торгівлю не лише з Китаєм, але і з Японією, Цейлоном, Індонезією). Окрім фарфору, в Європу масово вивозили шовк, чай, рисову пудру, віяла, вироби з нефриту, емалі, лакові меблі, феєрверки — загалом екзотичні для європейського сприйняття товари [1, с. 17].

Прагнення до встановлення культурних і економічних зв'язків з Китаєм спостерігається ще з середини XVII ст. У другій половині століття потік імпортованих китайських товарів ставав все більш значним, ці вироби викликали все більший інтерес екзотичними формами і незвичними декоративними мотивами. Мода на шинуазрі виникла на початку XVIII ст., коли китайські новинки набули значної популярності, викликаючи хвилю наслідувань, і розповсюдилася у Франції, Англії, Іспанії, Німеччині, Швеції, Росії.

На відміну від екзотичних і доволі поширених творів мистецтва країн ісламу, вишукане китайське мистецтво набагато більше відповідало характеру стилю рококо, який знаходився у стадії формування в той час. Філософські ідеї часу також сприяли появі моди на китайщину, адже на формування філософії епохи Просвітництва великий вплив спричинило знайомство з філософськими вченнями Сходу, зокрема Китаю. Китай став предметом особливої уваги і зацікавлення: завдяки перекладацькій діяльності місіонерів-єзуїтів наприкінці XVII ст. в Європі з'являється ряд видань, присвячених конфуціанству. Твори єзуїтів містили інформацію про китайські звичаї та державний устрій, з появою нових перекладів китайської філософської і художньої літератури дані про Китай все більше розповсюджувалися. Так, у 1702—1706 рр. в Парижі були опубліковані 34 томи, присвячені Китаю. Європейські вчені приділяли велику увагу ідеям конфуціанства, співзвучним пошукам філософів-просвітителів, які уявляли Китай мудрою і справедливою державою [3, с. 61—62].

Колекціонування східних виробів стало престижною розвагою багатих людей. Європейці захоплювались китайським звичаєм чаювання з використанням фарфорових чашок. Інтер'єри в китайському стилі, оформлені китайськими виробами, намагались створити в своїх маєтках як представники вищої знаті, так і дрібні дворяни. Так звані «китайські кабінети» чи «фарфорові кімнати» (в яких зберігалися і демонструвалися колекції китайських виробів, головним чином фарфору) були облаштовані у багатьох палацах XVIII ст. (у Франції, Німеччині, Австрії, Італії, Голландії, Швеції, Росії). Для їх оформлення застосовували велику кількість фарфору, який розташовували по кутах і між картинами на поличках-консолях. Такі китайські кабінети використовувались як місце, де можна було відчути спосіб життя китайських інтелектуалів, доторкнутися до загадкового екзотичного світу, яким уявлялась Китайська імперія. Китайські мотиви і вироби в оформленні інтер'єрів поєднувалися з європейською стилістикою рококо, тобто тут не йшлося про дослівне копіювання китайських зразків. На відміну від європейських наслідувань, оригінальні китайські інтер'єри були втіленням східної естетики, яка тяжіла до мінімалізму [3, с. 66—67; 4].

Мода на екзотичну декорацію спричинила наслідування і запозичення китайських форм в садово-парковій архітектурі: палаци і паркові павільйони копіювали китайські багатоярусні пагоди (наприклад, комплекс споруд «Китайське село» у Швеції біля палацу ,Дроттнінгхольм комплекс у Царському Селі в Росії, пагоди в Королівському ботанічному саду в Лондоні і Англійському пейзажному парку в Мюнхені; на території України — Китайська зала\ Підгорецького замку першої половини XVIII ст. (не збереглася).

Китайська тематика використовувалася в декорі шпалер, гобеленів, ширм, парасольок, віял. Втілення шинуазрі в європейському костюмі відобразилось в першу чергу у тканинах, декорованих китайськими мотивами — зображеннями імператорів, танцівниць, драконів, пагод, рослин (орхідеї, півонії, лотоси), з асиметричним рисунком, особливому крої рукавів «а ля пагода», наближеному до китайських пагод, запозичених формах взуття (туфлі мюлі без задника), різноманітних аксесуарах китайських форм (віяла, гаманці, парасольки), декорованих китайськими сюжетами і рослинною орнаментикою [1, с. 17].

Відкриття Помпей і Геркулануму змістило акценти інспірацій і модних запозичень до античної спадщини. У XIX ст. китайський вплив занепадає, і сфера орієнтальних зацікавлень зміщується у напрямі до

країн Близького Сходу, а у другій половині XIX ст. — Японії. Китайські впливи повертаються на початку XX ст. і у 1920-х рр., виразно зазначаючись в костюмі — у формах пальт і накидок, декоративних мотивах (пагоди, півонії, дракони, хмари, велика кількість золотого шиття). Зокрема, ескізи костюмів до Китайського балу у Паризькій опері 1923 р. створив Поль Пуаре, викликавши хвилю наслідувань.

Поштовхом до повернення в моду турецького впливу у другій половині XVIII ст. стали Російсько-турецькі війни (1768—1774, 1787—1792 рр.). Турецькі бані, турецькі дивани, що прикрашали інтер'єри новомодних кав'ярень, тюрбани з еґретами з пір'я були поширені у період перед французькою революцією 1789 р. Світле жіноче вбрання (сукня) в поєднанні з колоніальними шалями близькосхідного походження (т.зв. «кашмірські шалі» з тонкої вовни з характерними східними мотивами) протрималося до 1810 р. [1, с. 18—19].

Похід Наполеона в Єгипет (1798—1799 рр.) став серйозним історичним важелем для нової хвилі впливів з близькосхідного регіону і дав потужний поштовх до вивчення єгипетських і мусульманських пам'яток. Зокрема, проявилась зацікавленість єгипетською, турецькою, арабською культурами не лише на рівні модних запозичень (кашмірські шалі як елемент жіночого вбрання), але й у науковому контексті, спричинивши новий етап розвитку орієнталізму.

Орієнталізм як термін обіймає всю сукупність досліджень Сходу і увесь комплекс наук про Схід. Також орієнталізм розуміється як напрям у мистецтві, ознаками якого є використання східних мотивів і поверхневе, відірване від реальності сприйняття країн Сходу. Традиційна орієнталістика спочатку займалася лише Близьким Сходом, тобто Східним Середземномор'ям, і лише згодом — Індією, Китаєм, Японією. Вважається, що формально орієнталізм почав своє існування з Віденського церковного собору 1312 р., на якому вирішили заснувати низку кафедр «арабської, грецької, гебрейської та сирійської мов» у Парижі, Авіньйоні, Оксфорді і Болоньї. До середини XVIII ст. спеціалістами по Сходу були переважно дослідники мов, фахівці з Біблії чи ісламської релігії [6, с. 72]. Варто зазначити, що інтерес до регіону Середнього Сходу значно посилився у зв'язку з перекладом Авести і упанішад французьким вченим А. Анкетиль-Дюперроном у 1770 рр. Після єгипетського походу Наполеона по всій Європі зросла кількість орієнтальних студій і професорських кафедр, періодичних видань (наприклад, «Археологія Сходу» 1809 р.). Виникають різноманітні наукові товариства, торгові та перекладацькі фундації — Азійське товариство у Франції (Societe asiatique), Королівське азійське товариство в Англії (Royal Asiatic Society), Німецьке товариство з вивчення східних країн, Американське орієнтальне товариство (American Oriental Society) [6, с. 62].

Орієнталізм, як корпус західного знання про Схід, був витворений уявою європейців, асоціюючи Схід з екзотикою та романтичними історіями. Схід став уявною культурною протилежністю, культурним контрастом до Заходу, з цілим комплексом власних ідей і уявлень, торгівлею східними товарами, присутністю колоніальних військ. На Сході відкривалися школи і місії, консульські установи, збільшився потік європейців, які відвідували східні країни — вчені-орієнталісти, наукові і археологічні експедиції, працівники консульських служб, купці. Популярний орієнталізм створив моду на Схід і дуже помітно відобразився в мистецтві — у захопленнях, запозиченнях та інтерпретації східних мотивів.

Впродовж XIX ст. Схід, зокрема Близький Схід, був місцем, куди особливо любили подорожувати, і про яке багато писали — утворився цілий корпус літератури орієнтального стилю (напр., Ф.-Р. де Шатобріан «Подорож з Парижа в Єрусалим і з Єрусалима в Париж» 1810—1811 рр., А. де Ламартін «Мандрівка на Схід» 1833 р.). Варто також підкреслити значення романтизму в популяризації орієнтальних впливів. Міфологія європейського романтизму провокувала моду на мандрівки і подорожі, з якими був пов'язаний культ екзотики і Сходу. Зокрема, у 1815—1835 рр. англійський поет Дж. Байрон побував у Греції, яка боролась за незалежність з Османською імперією (1821—1829 рр.), і захопив учасників чарівністю Сходу. Орієнтальні захоплення були надзвичайно поширені в період романтизму, з легендою підвищеної чуттєвості та романтичним ореолом. У XIX ст. все східне стало синонімом екзотичного і таємничого.

Орієнтальні елементи проникали у сферу візуальної експресії і з'являлися у творах десятків художників (Ежен Делакруа, Жан Огюст Домінік Енгр, Ежен Фромантен, , Фредерік Лейтон, Жан-Леон Жером, Леон Бонна, Фредерік Бріджмен). Ежен Делакруа побував у Алжирі і Марокко у 1830-х рр. у складі французької дипломатичної місії, серед його

творів численні зображення, інспіровані культурою цих регіонів Північної Африки. Характерно, що художники зображали не лише побачене, але і уявне, оскільки деякі з них ніколи не були на Сході [6].

Після періоду панування античних форм і мотивів в одяговій моді, інспірації почали шукати на Сході, зокрема мусульманському. Франція, будучи колоніальною імперією, охоче приймала певні запозичення від арабів — мотиви східної орнаментики, особливо рослинні, тюрбани для вечірнього вбрання. Чоловіча мода, окрім орнаментальних мотивів, збагатилась фесками, вишитими жилетами і гаманцями у східному стилі (1815—1820 рр.) [1, с. 20].

В Іспанії під впливом французької моди з'являється зацікавлення власною арабською історією, мавританським мистецтвом, з відповідним привнесенням його елементів в тогочасну декоративну систему, в оформлення архітектурних споруд та інтер'єрів. Зовнішня атрибутика мусульманської архітектури у так званому «мавританському стилі» характерна для споруд періоду еклектики, риси близькосхідних запозичень позначилися на зовнішньому вигляді будинків, садиб, кафе, театрів тощо.

У 1882 р. Англія окупувала Єгипет. Станом на кінець XIX ст. майже всі території Близького Сходу (окрім Туреччини) були окуповані європейцями. У період розквіту колоніалізму (початок XX ст.) екзотичні східні елементи в моді були дуже поширеними — іранські, арабські, індійські, далекосхідні мотиви.

Наступна хвиля східного впливу в одяговій моді була інспірована гастрольними виступами російського балету в Парижі. Балет «Шехерезада» Римського-Корсакова в паризькому театрі «Шатле» 1910 р., декорації і костюми до якого створив Лео Бакст, вразив публіку східними образами і колоритом. В жіночу моду увійшли тюрбани з пір'ям, шаровари і кафтани. Легкі тканини розшивалися золотом і бісером у східному стилі. Арабський Схід, Єгипет, Індія, Туреччина вкотре привернули до себе увагу як джерела інспірацій. Провідний тогочасний дизайнер Поль Пуаре створював моделі з виразним східним забарвленням — у формах (туніки, тюрбани) і колориті, використовуючи арабські орнаменти, мотиви японського національного костюма, китайські, індійські, іранські елементи. Сині, фіолетові, зелені, рожеві і помаранчеві, червоні тони і позолота додавали одягу екзотичного звучання і контрастували з властивою модерну пастельною колірною гамою. Пуаре організовував театралізовані святкування у східному стилі, а також створював парфуми зі східними назвами: «Алладін», «Мінарет», «Китайська ніч». Завдяки Пуаре мода на Схід розповсюдилась у різних верствах суспільства [1, с. 23].

Після Першої світової війни і у 1920-х рр. в моді виразно помітні впливи колоніальних народів. Зі східних країн надходили декоративні тканини з Марокко і Тунісу, шалі та хустки, китайські, індійські, арабські елементи одягу і орнаментики. Важливим аксесуаром жіночого вбрання були вишиті шалі і хустки, часто в орієнтальному стилі. У східному стилі виконувалися вишивки, візерунки, аплікації тощо — зі складною насиченою орнаментикою. На Міжнародній виставці сучасних декоративних і промислових мистецтв (Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes) 1925 р. в Парижі, яка дала назву стилю Ар Деко, поряд з мотивами модерну і впливами кубізму, конструктивізму і функціоналізму, простежуються впливи екзотичного мистецтва колоніальних народів [7].

У другій половині XIX ст. джерелом східних впливів і запозичень стала культура Японії. Після відкриття для світової торгівлі у 1860 рр. японських портів Кобе і Йокогама японські товари і твори мистецтва у великій кількості почали завозити до Європи та Америки. Це стало початком хвилі японізму і однією з передумов формування образної системи стилю модерн [1, с. 19]. Величезна кількість візуальної інформації про японське мистецтво і стилістику надходила в Європу, вражаючи новими ідеями композиції, кольору і дизайну. Ці ідеї надихали європейських художників імпресіонізму, символізму і модерну. Першою доволі значною подією за межами Японського архіпелагу, завдяки якій почав формуватися образ Японії, стала Лондонська художня виставка 1862 року, після якої образ Японії і японське мистецтво привернуло увагу європейських письменників і художників того часу. Всесвітня виставка 1967 р. в Парижі, на якій були продемонстровані зразки японського декоративно-ужиткового мистецтва (кераміка, лаковані меблі, кімоно) і японської кольорової гравюри, також відіграла значну роль в ознайомленні з японською образністю і декоративною системою. Дія багатьох літературних творів стали відбуватися в Японії (напр. «Мадам Батерфляй» 1906 р.).

Мотиви, техніка і подача кольору в японському мистецтві справили помітний вплив на європейське образотворче мистецтво, зокрема на представників імпре-

сіонізму, модерну, символізму, кубізму (Е. Мане, К. Моне, П. Гоген, Е. Дега, В. Ван-Гог, Дж. Уістлер, А. де Тулуз-Лотрек, Г. Клімт). Японські впливи, зокрема класична японська гравюра з її плавними лініями, гармонійним поєднанням чітко окреслених плям і довгих гнучких ліній, відіграли особливо важливу роль у становленні образної мови модерну, з використанням ліній і плоских плям, орнаментальністю, площинністю, асиметрією, наслідуванням і поетизацією природи.

Японські впливи проявилися у садово-паркових ансамблях — створенні «японських» садів. З'явилися види вбрання на основі кімоно (театральні манто, чайні сукні для дому) і костюмів театру кабукі, у декорі використовувалися мотиви хризантем, ірисів, сакури, драконів, метеликів, японських ландшафтів, мотив «ранкове сонце за хмарами», асиметричні вирішення. Візерунки, створені під впливом японської ксилографії та живопису, використовували Жак Дусе і Маріано Фортуні — у дизайні одягу. Роками поширення японського впливу вважають 1880—1920 рр., у 1930 рр. японізм відходить.

У XX ст. східні впливи стали невід'ємною частиною модних циклів, швидко змінюючи першоджерела інспірацій (мистецтво арабських країн чи, наприклад, Японії) та форму прояву: в орнаменті чи колориті, силуетному вирішенні чи аксесуарах, конкретних запозичених видах одягу або легкому загальному стилістичному звучанні. Художня культура Сходу тепер — одне із постійних джерел запозичень та інтерпретацій.

Контакти з країнами Сходу у період XVIII — початку XX ст. стали важливими механізмами культурного впливу. Поширення моди на мистецтво і образність Китаю, країн мусульманського Сходу, Японії викликало численні наслідування і запозичення в європейській художній культурі, моді, звичаях, і спричинилося до розвитку нових для Європи ідей. Східний вплив був територіально нестабільним, і в силу історичних умов змінював регіони інспірацій. Китайські впливи найбільш чітко зазначилися у XVIII і на початку XX ст., вплив Японії простежується у період 1870—1920 рр., вплив різних регіонів мусульманського Сходу — у другій половині XVIII — першій половині XIX, і на початку XX ст.

1. *Васильев А.* Европейская мода. Три века / А. Васильев. — М. : Слово/Slovo, 2006. — 439 с.
2. *Васильев Л.С.* Восток и Запад в истории (основные параметры проблематики) / Л.С. Васильев //Альтернативные пути к цивилизации. — М. : Логос, 2000. — С. 96—114.
3. *Ву Ю-Фанг.* Китайский кабинет / Ву Ю-Фанг // Философский век. Альманах 10. — Санкт-Петербург, 1999. — С. 59—67.
4. *Николаева Н.С.* Утопия Востока в Европе и стиль (шинуазри) / Н.С. Николаева // Япония и Европа. Диалог в искусстве. — М. : Изобразительное искусство, 1996. — С. 379.
5. *Николаева Н.С.* Япония и Европа. Диалог в искусстве / Н.С. Николаева. — М. : Изобразительное искусство, 1996. — 388 с.
6. *Саїд Е.* Орієнталізм / Е. Саїд. — К. : Основи, 2001. — 511 с.
7. *Dziekonska-Kozlowska A.* Moda kobieca XX wieku / A. Dziekonska-Kozlowska. — Warszawa : Arkady, 1964.
8. *Заколябіна Ю.* Шинуазрі та японізм у європейському костюмі XVIII — XX ст. http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Aptp/2012_4/267-269.pdf.
9. Oriental studies http://en.wikipedia.org/wiki/Oriental_studies.

Dariya Yankovska

ON SOME PRECONDITIONS AND EVOLVING OF EASTERN INFLUENCES UPON EUROPEAN FASHION OF XVIII TO EARLY XX CENTURIES

The article has presented an analytical study in Eastern influences upon European fashion of XVIII to early XX cc. with corresponding historical and cultural backgrounds as well as main factors in the development of Eastern influences have been defined. Phenomena of chinoiserie, orientalism, and japanism, their manifestation in European artistic culture of the mentioned period have been traced.

Keywords: Eastern influences, fashion of XVII — beginning of XX centuries, chinoiserie, orientalism, japanism, artistic culture of the East.

Дария Янковская

ПРЕДПОССЫЛКИ И ЭВОЛЮЦИЯ ВОСТОЧНЫХ ВЛИЯНИЙ В ЕВРОПЕЙСКОЙ МОДЕ XVIII — НАЧАЛА XX ст.

Анализируются восточные влияния в европейской моде XVIII — начале XX ст., освещаются их историко-культурные предпоссылки, определяются основные факторы эволюции восточных влияний. Охарактеризованы явления шинуазри, ориентализма и японизма, прослежены их проявления в европейской художественной культуре обозначенного периода.

Ключевые слова: восточные влияния, мода XVIII — начала XX ст., шинуазри, ориентализм, японизм, художественная культура Востока.



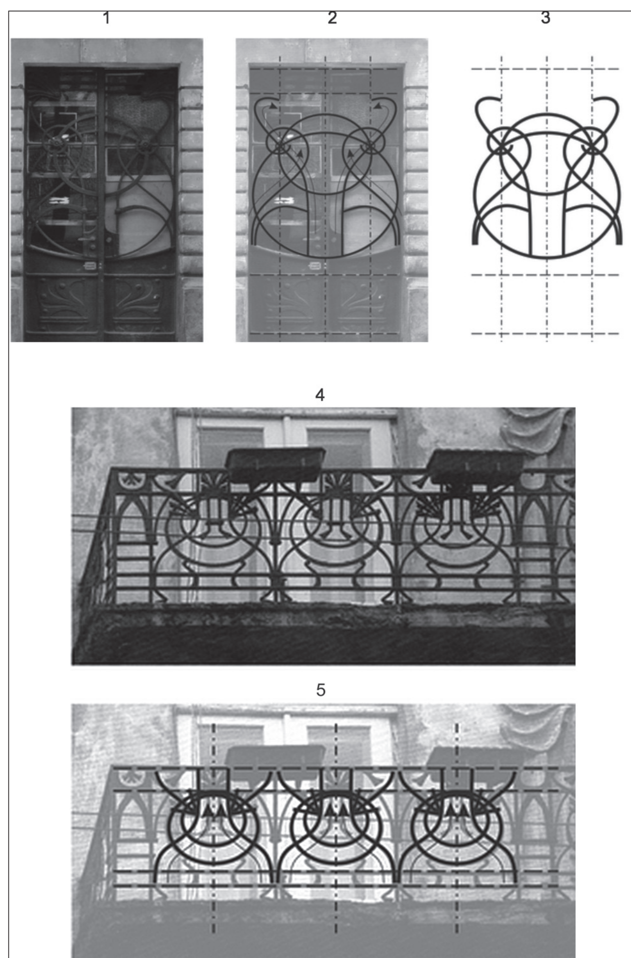
Ігор ЮРЧЕНКО

МЕТОДИКА ВИКОРИСТАННЯ МОТИВІВ АРХІТЕКТУРНОГО ДЕКОРУ ЛЬВІВСЬКОЇ СЕЦЕСІЇ В СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ МЕБЛЕВИХ ВИРОБІВ

Розглянуто методику використання елементів архітектурного декору львівської сецесії в сучасному дизайні меблевих виробів. Концепція формотворчого процесу була розроблена на основі співвідношення понять «традиція» і «новація», де «традиція» розумілась як орнаментальний декор, а «новація» як сучасні стильові тенденції формотворення. Апробацію концепції проведено в навчальному процесі на освітньо-кваліфікаційному рівні «Магістр» на кафедрі дизайну та основ архітектури Національного університету «Львівська політехніка».

Ключові слова: стиль львівська сецесія, архітектурний декор, орнаментальний мотив, традиція, новація, формотворення, мінімалізм, дизайн меблевих виробів, навчальний процес.

Сучасний розвиток дизайну предметно-просторового середовища перед вітчизняними дизайнерами ставить низку актуальних завдань, пов'язаних із сферою пошуку джерел, методів та підходів формотворення. Залишається невирішеною проблема побудови української моделі дизайну, а також необхідність узгодження її розвитку із загальносвітовими тенденціями. Історичний розвиток світової дизайн-діяльності констатує факт визначення й формування тематичних граней, які сьогодні можна визначити як відносно стабільні. Це постійне звернення до теми використання традицій історичних стилів, геометричний напрям із його сучасними розгалуженнями, біонічний дизайн, ергодизайн, арт-дизайн, етнодизайн та інше. В сучасних умовах глобалізації гостро постає питання існування інтернаціональних та національних форм дизайн-продуктів, тобто таких предметних форм, які б відповідали характеру сформованих естетичних смаків народностей та країн. Знаковою подією можна вважати проведену не так давно, в 2010 році, в Шанхаї (Китай) Всесвітню виставку ЕКСПО 2010, присвячену проблемам скорочення ресурсів, зниження рівня злочинності, проблемам екології оточуючого середовища. Представлений оку глядача на виставці дизайн експоцентрів країн-учасниць можна вважати як такий, що представляє найхарактерніші риси національної ідентичності. В дизайні значної кількості представлених павільйонів використано національні етнокультурні мотиви. Як правило, це форми орнаментальних мотивів різних декоративних технік вишивання, витинання, кераміки тощо, що були творчо переосмислені та включені в контекст форм сучасної архітектури. На цій підставі етнокультурну традицію можна вважати однією із граней і джерел сучасного дизайну. Діапазон дослідницьких тем, які може запропонувати етнокультурна традиція, є досить широким: семантика світоглядних, поетичних та фольклорних мотивів; розробка методики створення та декорування творів декоративно-ужиткового мистецтва; аналіз орнаменту як художньої мови і специфічного розуміння естетичності; дослідження окремих напрямів декоративних технік. При такому широкому виборі тем залишається актуальною проблема пошуку прийомів та методик втілення етнокультурних традицій в сучасний контекст предметно-просторового середовища. Це обумовлюється, з одного боку, замкнутістю етнокультурних традицій, а з іншого, — мінливістю пануючих тенденцій моди в



Іл. 1. Визначення характеру орнаментальної традиції за допомогою проведення морфологічного аналізу архітектурного декору львівської сецесії: 1, 4 — зображення фрагментів архітектурного декору (Іл.: Олександр Нога. Іван Левинський: архітектор, підприємець, меценат / Нога О. — Львів : Центр Європи, 2009. — С. 79, 81); 2, 3, 5 — морфологічний аналіз архітектурного декору й визначення графеми орнаментальних мотивів (Рисунок ст. Стефановича Н., кер. доц. Юрченко І.А.)

сучасному соціокультурному середовищі. З огляду на окреслену проблематику темою означеної статті є дослідження закономірностей використання етноорнаментальних мотивів етнографічного регіону України Гуцульщини в архітектурному стилі львівської сецесії, зокрема школи Івана Левинського, та творче переосмислення такого підходу в умовах сучасного дизайну предметно-просторового середовища.

Аналіз літературних джерел із становлення стилю львівської сецесії демонструє нам той факт, що часто новаторські тенденції з методики творення форм з'являються завдяки переосмисленню творцями-архітекторами або митцями-художниками вже існуючої творчої спадщини у вигляді загальновизнаних еталонних взірців архітектури, творів образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва. Однак рушійним джерелом завжди був новий погляд на історичні форми, нова інтерпретація традицій, поєднання старих ідей з новими мистецькими концепціями під оригінальним кутом зору із використанням нових досягнень в технологічній сфері. Прикладом може бути творча спадщина архітектурної школи Івана Левинського, діяльність якої можна охарактеризувати як доленосну для формування української моделі дизайну. Візуальні приклади створених ним архітектурних об'єктів вже протягом цілої епохи надихають сучасних архітекторів застосовувати втілені етнокультурні традиції в сучасній архітектурі. Зупинимось на наукових працях, присвячених творчості І. Левинського. Найбільш фундаментальними теоретичними дослідженнями є праці Ю. Бірюльова «Мистецтво львівської сецесії» [1] та О. Ноги «Іван Левинський: архітектор, підприємець, меценат» [2]. В роботах розглянуто творчий шлях митця, особливості формування галузей предметної діяльності, наводяться візуальні приклади найбільш відомих архітектурних споруд. Сьогодення розвитку мистецтвознавчої думки потребує не просто констатації історичних фактів становлення культурної спадщини, а й активне її залучення у якості формотворчого джерела. Однак досвід І. Левинського та існуючий візуальний матеріал архітектурних об'єктів використовується в сучасних галузях дизайну фрагментарно, не методично й не системно, потребує фахового підходу. Частково апробація методики використання етноорнаментальних традицій в сучасному дизайні представлена авторським доробком І. Юрченка — у його монографії та окремих тематичних публікаціях [3; 4 ; 5 ; 6].

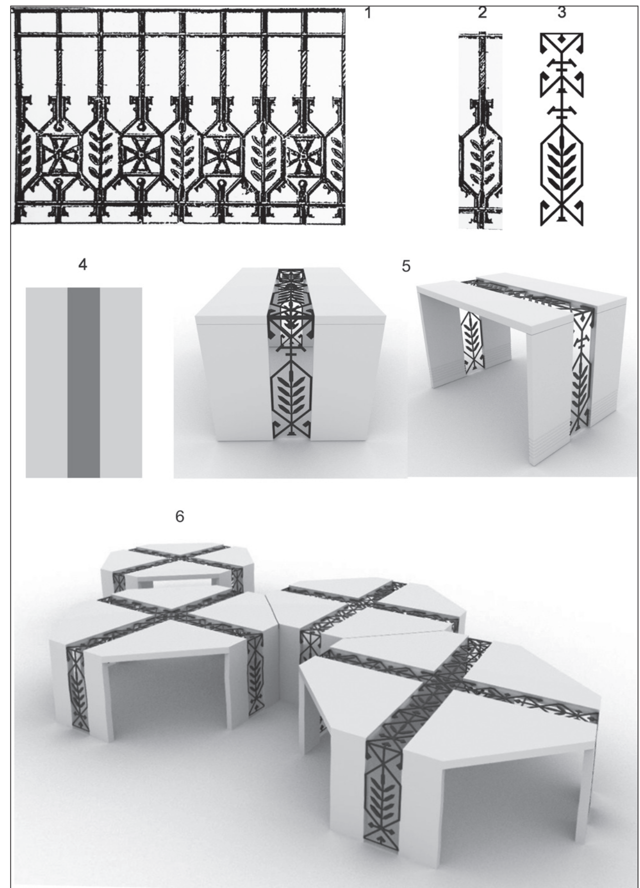
Метою статті є розробка методики використання архітектурного декору львівської сецесії як творчої спадщини І. Левинського в сучасному предметному дизайні. Передбачається провести експериментальне моделювання меблевих форм в системі фахової освіти за напрямом «Дизайн» на освітньо-кваліфікаційному рівні «Магістр». Відповідно до поставленої мети необхідно виконати наступні завдання:

• провести огляд джерельної бази із історії формування львівської сецесії та визначити можливості методу «вторинної переробки» орнаментальних мотивів І. Левинського в сучасному дизайні;

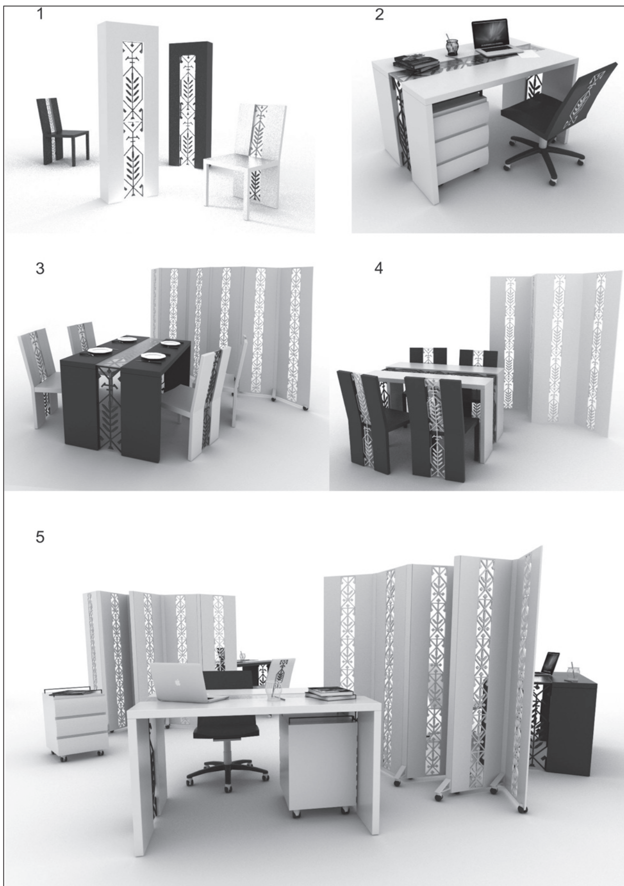
• розробити концепцію сучасного підходу до інтерпретації мотивів архітектурного декору львівської сецесії І. Левинського в сучасному предметному дизайні;

• провести апробацію та експериментальне моделювання із використання мотивів львівської сецесії в сучасному дизайні меблевих виробів на рівні фахової підготовки за напрямом «Дизайн» з освітньо-кваліфікаційного рівня «Магістр» на кафедрі дизайну та основ архітектури НУ «Львівська політехніка».

Незважаючи на низку фундаментальних досліджень з вивчення доробку школи І. Левинського, можна знову й знову ставити для себе запитання: що ж новаторського зробив Іван Левинський? З погляду сьогодення розвитку дизайну предметно-просторового середовища на творчий доробок львівської сецесії І. Левинського в першу чергу увагу спостерігача приваблює оригінальність форм саме архітектурного декору як збірного проектного образу. Зацікавлення людей цими формами дає нам певну категорію не просто оцінювачів орнаментальної естетики львівської сецесії, а й потенційних споживачів предметних форм, оскільки вже маємо категорію людей із сформованими смаками до певної культурної спадщини. Уважне ставлення до смаків споживацької аудиторії дає певні гарантії розробці сучасних предметних форм промислової продукції. Тому можна сміливо стверджувати, що введення в сучасні форми предметно-просторового середовища інтерпретовані в сучасному контексті форми архітектурного декору львівської сецесії дадуть нам певний культурний і економічний ефект. Однак виникає проблема — в яких же формах подавати сучасному споживачеві культурну традицію львівської сецесії? Для вирішення цієї проблеми потрібна розробка науково-теоретичного підходу до процесу формотворення. Методика включення української орнаментики в орнаментальну систему сецесії та завдання подальшого використання орнаменту дає підставу назвати такий підхід *методом «подвійної інтерпретації» орнаментального декору*. Концептуально такий метод включає декілька теоретичних принципів і виконує ряд соціокультурних функцій: робить сучасного споживача приналежним до декількох епох і культурних рівнів; об'єднує сільську й міську культури на підставі сприйняття рівнозначної естетичності збірного образу форм орнаментального декору; виступає одним із сучасних формотворчих джерел; презентує фахові композиційні прийоми для практичного втілення традиційних форм орнаменту в сучасний дизайн. Ця концепція дає можливість використовувати в сучасних дизайн-формах різні варіації й різне процентне співвідношення мотивів орнаментального декору чистих форм орнаменту сецесії, оригінальних форм гуцульського орнаменту, форм орнаменту львівської сецесії та форм, переосмислених в сучасному дизайні. Важливим завданням втілення орнаменту у дизайн-форми є не тільки різна кількісна візуальна вага орнаменту у співвід-



Іл. 2. Методика втілення орнаментальної традиції львівської сецесії в сучасному дизайні меблевих виробів: 1 — проект балконної огорожі, 1912 р., майстерня М. Стефанівського (іл.: Олександр Нога. Іван Левинський: архітектор, підприємець, меценат / Нога О. — Львів : Центр Європи, 2009. — С. 84); 2, 3 — фрагмент декору балконної огорожі та переопрацьований на його основі орнаментальний мотив (рисунок і дизайн ст. Стефановича Н., кер. доц. Юрченко І.А.); 4 — схема композиційного прийому співвідношення «традиція-новація» (рисунок Юрченка І.А.); 5, 6 — приклади дизайну меблевих форм на основі застосування орнаментальних мотивів львівської сецесії (рисунок і дизайн ст. Стефановича Н., кер. доц. Юрченко І.А.)



Іл. 3. Сучасний дизайн меблевих виробів на основі використання орнаментальної традиції львівської сецесії: 1—5 — загальні вигляди меблевих форм та комплектів (тривимірне моделювання і дизайн ст. Стефановича Н., кер. доц. Юрченко І.А.)

ношенні до незаповнених ним просторів, а й рівень абстрагованого узагальнення й спрощення форм. Він обумовлюється вимогами до призначення, утилітарності та ергономічності форм і смаковими уподобаннями споживача. Також при пошуку вдалих композицій необхідно дотримуватись формальних композиційних властивостей: єдності характеру форми; супідрядності елементів; повторення великого в малому; рівноваги, динамічності-статичності, симетричності-асиметричності.

Для практичного втілення запропонованої концепції необхідно розробити відповідний композиційний прийом з урахуванням візуальних асоціацій. Такий прийом можна розробити на підставі формального зіставлення понять «традиція-новація» у візуально вирішених формах просторово-композиційного співвідношення та закріплення за ними сталих формотворчих асоціацій. Формально *традицію* ми будемо розуміти як-то: зовнішню форму орнаментального мотиву або його будову; візуальні фактурно-текстурні ознаки-асоціації старіння й зношеності форми та матеріалу; вибір матеріалів, технологій їх обробки та традиційних для народної деревообробки конструкцій, та імітацію старих ремісничих прийомів. Формально *новацію* будемо розуміти таким чином: орієнтація на сучасні мінімалістичні тенденції формотворення, які полягають у прийомах спрощення форми, не переобтяження її надмірною кількістю деталей; використання відповідних прийомів сучасних стилів, що за зовнішніми ознаками пластичності відповідають ознакам традиційним; контрастне протиставлення простих геометричних дизайн-форм складним традиційним орнаментальним формам; текстурно-фактурне трактування сучасних форм; розробка конструкцій виробів, візуально інтерпретованих відповідно до традиційних конструктивних форм. Теоретично формальне співвідношення понять «традиція-новація» будемо розуміти таким чином: традиція є базовою основою новації, її внутрішнім стрижнем; новація не заперечує, не відкидає традицію, а використовує її як базову основу; новація бере свій початок з традиції. Важливою частиною методики втілення традиційних форм декору є визначення характеру орнаментальної традиції за допомогою проведення морфологічного аналізу (іл. 1). Проведення аналізу передбачає виконання декількох завдань: визначення місцеположення декору в структурі архітектурної споруди; візуально-морфологічний аналіз будови орнаментального декору; визначення графеми орнаментального мотиву. Методика втілення орнаментальної традиції львівської сецесії в дизайні меблевих виробів в узагальненому вигляді представлена на іл. 2. Апробація проходила в межах виконання дипломного проекту із здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня «Магістр» (магістрант — Стефанович Назар, керівник проекту доцент Юрченко І.А.). Рисунок містить вихідний орнаментальний мотив львівської сецесії (іл. 2.1), з якого обирається на вибір студента фрагмент й творчо переосмислюється (іл. 2.2—2.3). Наступний етап передбачає формальне співвідношення «традиція-новація» на основі запропонованої схеми композиційного прийому (іл. 2.4), де світлим сірим тоном позначено новацію, яка симетрично з двох боків охоплює традицію (темний сірий тон). На основі застосування розробленої кон-

цепції був створений комплект офісного обладнання, представлений на іл. 2.4. Прототипом розробки є стіл, зображений на іл. 2.5. Розроблений прототип надихнув на подальший пошук й цілої серії меблевих форм, які мають реальні шанси практичної реалізації. Використана формальна схема композиційного прийому співвідношення «традиція-новація» (іл. 2.4) є одним із складових елементів цілої моделі формотворення, яка знаходиться в процесі розробки й вдосконалення.

Проаналізовані літературні та емпіричні джерела архітектурного декору львівської сецесії та творчої спадщини школи І. Левинського дали підставу зробити наступні висновки:

• ідеологічно майстри школи звертались до коріння народної творчості та досвіду розробки історичних стилів;

• методика включення в стиль сецесії мотивів народної орнаментики підпорядковується умові єдності смислового й пластичного вирішення, має універсальний характер;

• залучення на той час сучасних технологій і матеріалів дало змогу вивести формотворення архітектурних форм на новий рівень;

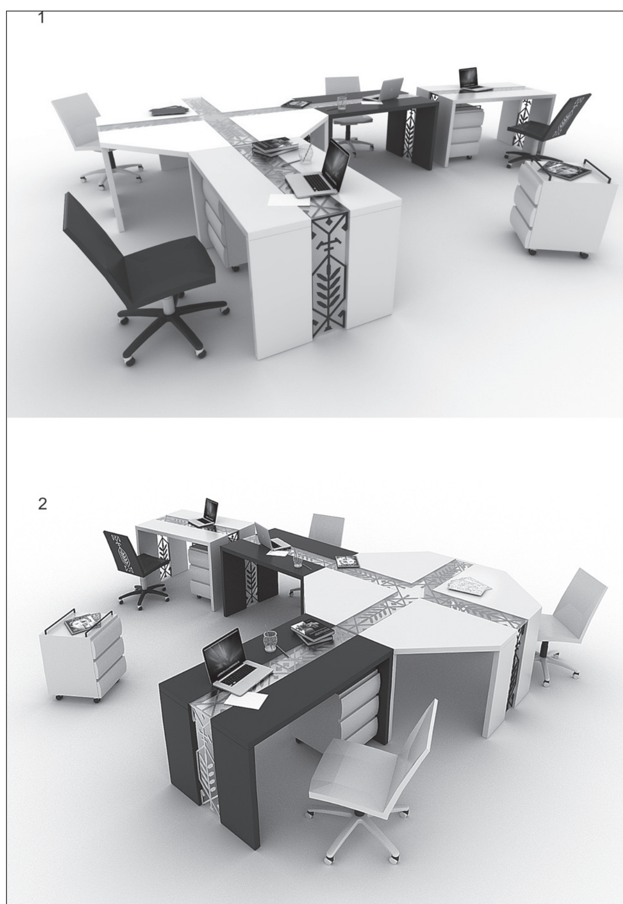
• інтернаціональність стилю сецесія частково звільнило гуцульську народну орнаментику від необхідності врахування її семантичного тлумачення під час її включення у збірний образ стилю львівської сецесії, надавши формам декору універсального біонічного характеру з регіональними особливостями;

• між народним орнаментом та орнаментом стилю сецесія характерним зв'язком є методика й прийоми біонічних стилізацій рослинних і антропоморфних форм;

• основний акцент в архітектурному декорі зроблено на розвиток пластики лінійних форм;

• перенесені в архітектурний декор львівської сецесії мотиви гуцульського орнаменту виконують наступні функції: крапкові мотиви позначають структурний перетин лінійних форм, початок та закінчення композицій тощо; лінійні мотиви візуально окантовують або розділяють функціональні зони; другорядні мотиви підкреслюють і підсилюють звучання нефункціональних зон архітектурного фасаду.

Апробація методики формотворення на основі запропонованого формального співвідношення «традиція-новація» в системі фахової підготовки за напрямом «Дизайн» з освітньо-кваліфікаційного рівня «Магістр» на кафедрі дизайну та основ архітектури НУ «Львівська політехніка» дала змогу отримати наступні результати:



Іл. 4. Сучасний дизайн меблевих виробів на основі використання орнаментальної традиції львівської сецесії: 1—2 — загальні вигляди меблевих комплектів (тривимірне моделювання і дизайн ст. Стефановича Н., кер. доц. Юрченко І.А.)

• розробка концепції використання орнаментальних мотивів львівської сецесії проводилась на основі залучення історичного досвіду та фактологічного матеріалу школи І. Левинського, опублікованих у сучасних літературних джерелах;

• для побудови формальних композиційних прийомів використання орнаментальних мотивів львівської сецесії був використаний світовий досвід предметної дизайн-діяльності, а основний акцент робився на універсальних та формальних категоріях, прийомах та засобах формотворення;

• розроблена концепція і запропонований композиційний прийом мають універсальний і системний характер, можуть бути застосовані не тільки до використання вітчизняних етноорнаментальних моти-

вів, а й мотивів орнаменту інших історичних стилів у відповідному сучасному контексті;

• розроблені варіанти офісного обладнання (столи, меблі для сидіння, перегородки, світильники) відповідають сучасним вимогам дизайну предметно-просторового середовища та отримали високу оцінку під час захисту диплому на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня «Магістр» на державній екзаменаційній комісії кафедри дизайну й основ архітектури НУ «Львівська політехніка» у 2013 році.

Запропонована концепція та композиційний прийом дизайну офісного обладнання можуть бути використані як теоретична базова основа для подальших розробок сучасних форм дизайн-об'єктів. Форми запропонованих меблевих форм можуть бути використані як еталонні взірці для дизайну інших сучасних форм предметно-просторового середовища.

1. *Бірюльов Ю.* Мистецтво львівської сецесії / Ю. Бірюльов. — Л. : Центр Європи, 2005. — 184 с.
2. *Нога О.* Іван Левинський: архітектор, підприємець, меценат / Олександр Нога. — Львів : Центр Європи, 2009. — 192 с.
3. *Юрченко І.А.* Експериментальне моделювання предметних форм на основі етноорнаментальних мотивів / І.А. Юрченко // Спецпроект: аналіз наукових досліджень : матеріали VIII Міжнар. наук.-практ. конф., 30—31 трав. 2013 р. : у 6 т. — Т. 6: Актуальні питання сучасності. — Дніпропетровськ : Біла К.О., 2013. — С. 11—14.
4. *Юрченко І.А.* Етномистецька тематика у структурі дизайн-освіти на кафедрі дизайну та основ архітектури національного університету «Львівська політехніка» / І.А. Юрченко // Науковий вісник національного лісотехнічного університету України : збірник науково-технічних праць. — Львів : РВВ НЛТУ України. — Вип. 23.18. — С. 423—426.
5. *Юрченко І.А.* Методологічні основи втілення орнаментальних етномистецьких традицій у сучасній дизайн-практиці / І.А. Юрченко. // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В.Я. — Харків : ХДАДМ, 2009. — № 14. — С. 163—170.
6. *Юрченко І.* Візуально-морфологічні закономірності орнаменту: теорія і практика : монографія / І.А. Юрченко. — Львів : Львівська політехніка, 2011. — 368 с.

Ihor Yurchenko

ON MOTIVES OF LVIV SECESSION ARCHITECTURAL DECORATIONS AND METHODS OF THEIR USE IN THE PRESENT-DAY FURNITURE DESIGN

The article has exposed some methods in usage of elements derived from Lviv Secession architectural decor for the present-day design of furniture products. The concept of formative process was developed on the ground of ratio between the notions of tradition and innovation, where tradition is understood as an ornamental decor, while innovation is meant as a present-day shaping accordingly to trends of style. The concept got its approbation in the course of tuition aimed at the educational degree of Magister qualified by the Chair of Architecture and Basic Design of Lviv Polytechnic National University.

Keywords: Art Nouveau style, Lviv, architectural decoration, ornament, tradition, innovation, shaping, minimalist design, furniture products, educational process.

Игорь Юрченко

МЕТОДИКА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ МОТИВОВ АРХИТЕКТУРНОГО ДЕКОРА ЛЬВОВСКОЙ СЕЦЕСИИ В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ МЕБЕЛЬНЫХ ИЗДЕЛИЙ

Рассмотрена методика использования элементов архитектурного декора львовской сецессии в современном дизайне мебельных изделий. Концепция процесса формообразования разработана на основе соотношения понятий «традиция» и «новация», где «традиция» понимается как орнаментальный декор, а «новация» осмысливается как совокупность современных стилистических тенденций формообразования. Концепция апробирована в учебном процессе на образовательно-квалификационном уровне «Магистр» кафедрой дизайна и основ архитектуры Национального университета «Львовская Политехника».

Ключевые слова: стиль львовской сецессии, архитектурный декор, орнаментальный мотив, традиция, новация, формообразование, минимализм, дизайн мебельных изделий, учебный процесс.



Арсен КОЛОДКО

УКРАЇНСЬКА МУЛЬТИПЛІКАЦІЯ ЯК САМОБУТНІЙ ВИД ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Досліджено українську мультиплікацію як самобутній жанр у сфері образотворчого та акторського мистецтва. Показано процес формування вітчизняної анімаційної школи в часи СРСР та періоду Незалежності України. Розглянуто внесок українських акторів театру і кіно, художників, сценаристів та режисерів у розвиток українського мальованого та лялькового кіно.

Ключові слова: театр, мультфільм, студія, режисер, фестиваль.

Одним з новітніх явищ в історії культури XX століття, окрім появи кінематографу, можна впевнено назвати жанр анімаційного мистецтва в усіх його проявах та різновидах. На сьогоднішній день є чотири види мультиплікації:

1) ***мальована мультиплікація*** (показ намальованого середовища та персонажів на екрані з допомогою кольорових та графічних замальовок на целулоїдних форматах);

2) ***об'ємна мультиплікація*** (створена за допомогою скульптурних елементів, де персонажі приводяться в рух за допомогою акторів перед знімальною камерою);

3) ***силуетна мультиплікація*** (театр тіней, або графічна заливка силуетів на целулоїдних форматах);

4) ***комп'ютерна анімація*** (створення анімаційних стрічок за допомогою комп'ютерних 3-D технологій).

Першоджерелами мистецтва будь-якого виду мультиплікації можна вважати історію театру маріонеток. Сам термін «маріонетка» не точний, оскільки він визначає лише один з різновидів видовища. Тут взаємодіють театр тіней, вистави за участю вигаданого фольклорного персонажа «Петрушки», знаменитий «король веселощів Полішинель» і все те, що заслуговує своїм самобутнім змістом на детальне вивчення культурологами та етнографами [17, с. 130].

Театр маріонеток був відомий у світі ще з часів Античної Греції та Римської імперії. Згодом ляльководи з числа мандрівних артистів почали з'являтися із своїми театрами на вулицях та площах Європи Середньовіччя. Мислитель Доби Просвітництва Вольтер, Джонатан Свіфт — автор «Гулівера», та «Острова скарбів», письменник Анатоль Франс, філософ Жан Жак Руссо та інші захоплювалися ляльковими виставами тих часів, а також майстрували ляльки власноруч та писали до них комедійні вистави [17, с. 137].

Популярність ляльок давнього театру маріонеток і сучасної анімації в тому, що вона не наслідує живого актора, а узагальнює, конденсує образ, здатний передати будь-яку, навіть найскладнішу філософську думку.

Інтерес до мистецтва лялькової та мальованої мультиплікації у наш час не випадковий. З кожним роком відкриваються нові можливості цього виду мистецтва. Змістом, чи предметом художньої анімації, як і будь-якого іншого виду мистецької діяльності, є оточуючий людину світ і все, що з ним пов'язане.

На сьогоднішній день світ мальованих та лялькових героїв сформував цілу індустрію, де обертаєть-













ся капітал у сотні мільйонів доларів. З появою новітніх цифрових технологій на Заході простір штучно створених персонажів відкриває для себе внутрішній ринок інших країн світу [2, с. 63].

Продукція цього ринку здобуває колосальні прибутки та славу серед глядацької аудиторії. Найбільш популярними у світі є анімаційні стрічки із США, виробництво яких, нарівні з голлівудівським кіно, серйозно підвищують зростання ВВП цієї країни. До американського медіа-ринку за успішністю просування свого інформаційного продукту наближається Японія із власними видами мультиплікації. Це мультфільми в жанрі седзе, екранізація коміксів-манги, кодомо, етті, кіберпанк, які давно вже знайшли своїх шанувальників в країнах цивілізованого світу [10, с. 53].

За силою дії на дитячу уяву анімаційні фільми не поступаються стрічкам для дорослого глядача. Саме з перегляду мультиплікаційних картин починається знайомство дитини з кіномистецтвом [18, с. 155].

Законодавці моди на анімацію, які в середовищі медіа-ринку відтіснили на другий план продукцію багатьох європейських країн, сьогодні диктують свої правила гри у цьому бізнесі. Багатьом державам (і Україні зокрема) важко популяризувати у світі свої культурні надбання в галузі мультиплікації. Така інформаційна політика відбувається завдяки популярності у світі великої кількості часто аморальних за своїм змістом анімаційних історій, створених американськими чи японськими компаніями [5, с. 15].

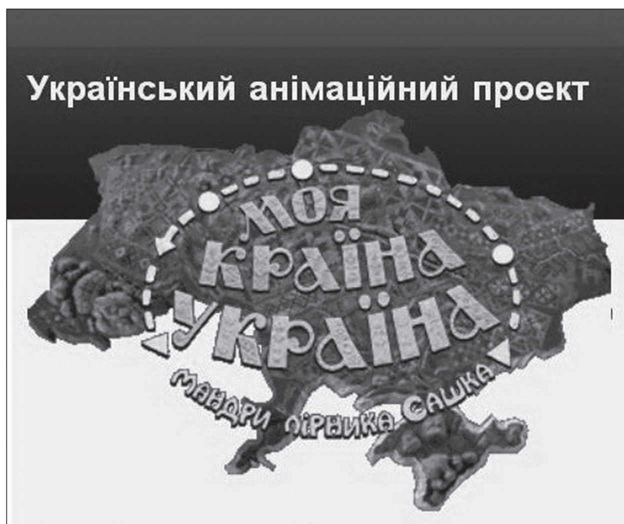
На відміну від західної та азійської анімаційної продукції українські мультфільми створювалися митцями з метою навчати молоде покоління добра й справедливості, любові до ближнього, поваги до старших. З допомогою дотепів та народного гумору чимало українських анімаційних стрічок висміювали негативні людські риси характеру, все те, що сьогодні пропонує іноземна анімація [5, с. 16].

Сутність української мультиплікації та мультиплікації країн колишнього СРСР глибоко національна. Її основу становить народна творчість. Це казки, байки, легенди, народні пісні, традиції та звичаї, притаманні тій чи іншій народності.

Радянська анімація почала розвиватися в 1920-х рр. в Москві, поступово поширюючись по всіх союзних республіках. Рання анімація Радянського Союзу мала яскраве національне забарвлення, залежно від республіки, в якій вона створювалася. Українські мультфільми за своєю образотворчою та сюжетною побудовою суттєво відрізнялися від мультфільмів інших союзних республік СРСР [8, с. 141].

На зразках радянської мультиплікації виховувалося не одне покоління дітей як в СРСР, так і за його межами. Міжнародна спільнота з питань культури та мистецтва свого часу визнала радянські анімаційні стрічки кращими дитячими фільмами серед мультфільмів інших країн. Радянські режисери-мультиплікатори отримували численні премії на багатьох міжнародних кінофестивалях.

В Україні перший мультиплікаційний фільм був створений у 1927 р. на Одеській кіностудії. Це була





«Казка про солом'яного бичка» режисера В'ячеслава Левандовського. На той час було створено лише 10 мультфільмів.

Перші кроки радянської мультиплікації як індустрії почалися у 1933 р. в Москві, де відбулися події, що багато в чому визначили шлях анімації на довгі роки. Того ж року в СРСР вперше пройшов фестиваль американських фільмів, де, зокрема, був показаний **«Пароплавчик Віллі»** — перший у світі звуковий мультфільм з героєм **Міккі Маусом** (автор Уолт Дісней). А в 1936 р. була створена студія **«Союзмультфільм»**, співробітники якої отримали вказівку робити фільми, що наслідують диснеївську мультиплікацію [9]. Розвиток української та радянської анімації було призупинено із початком Другої світової війни. Відродження її розпочалося в кінці 1950-х років [8, с. 56].

Основу українського мультфільму формує фольклор, на відміну від американської мультиплікації, яка базується на коміксах. Графічна мова радянської мультиплікації, за диснеївськими стандартами, була побудована на чіткій виразності. Працюючи над створенням анімаційного персонажа художник-мультиплікатор







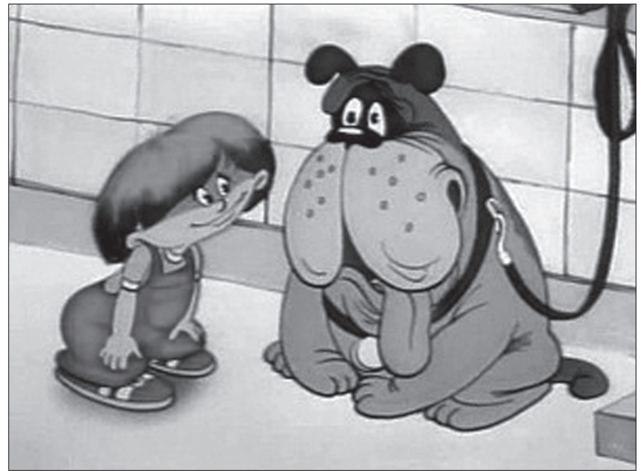


подавав інформацію про зовнішній та внутрішній стан свого героя, його позитивну або негативну характеристику. Риси, притаманні людям, вдало втілювалися в казкових представників рослинного, тваринного, предметного світів [12, с. 78]. Робота над мультфільмами мальованого жанру радянської анімації базувалася на копіюванні західних зразків мультиплікації. Художники часто імітували характери облич, міміку, комічні епізоди із анімації США. Порівнюючи американський мультфільм **«Білосніжка і сім гномів»** режисера Уолта Діснея (1937 р.) та радянський анімаційний фільм **«Сіра шийка»** режисера Володимира Полковникова (1948 р.), в образах тварин бачимо майже ідентичні риси. Мультфільми режисера Бориса Дьожкіна **«Незвичайний матч»** (1955 р.), **«Пригоди Цибуліно»** (1961 р.), що створені на радянських студіях, повторювали графічну манеру студій **«Warner Bros.»** та **«Paramount Pictures»**.

На початку 1960-х рр «Союзмультфільм» почав власний творчий шлях, відійшовши від західних стандартів Диснеївської школи. У ці роки був створений осередок української мультиплікації — Київська студія науково-популярних фільмів **«Київнаукфільм»** (1959 р.). В 1960 р. на її базі почало діяти Об'єднання художньої анімації. Враховуючи зарубіжний досвід «Союзмультфільму», спостерігаючи за розвитком мультиплікації в Польщі, Румунії, Франції, українська анімація поступово виробила індивідуальний образотворчий і розповідний стиль. Майстри студії «Київнаукфільм» почали менше звертатися до модної на Заході «розважальної» складової у своїх творчих роботах. Вони почали орієнтуватися на досвід роботи колег з Хорватії, використовуючи сюжети з елементами патріотизму і моралі [3, с. 241].

Завдяки праці у «Київнаукфільм» колективу різножанрових художників українська анімація стала різноманітною за технічними вирішеннями. Основоположниками української мультиплікації були такі митці як Євген Сивоконь, Давид Черкаський, Во-









лодимир Дахно. Євген Сивоконь писав притчі та повчальні історії до 5—10-ти хвилинних мультфільмів [11, с. 630].

Картину Євгена Сивоконя **«Людина і слово»** український кінознавець Борис Крижанівський у 1981 р. назвав однією з кращих робіт в сучасній мультиплікації. Візитною карткою української мультиплікації стали фільми про пригоди трьох козаків, створених художником Володимиром Дахном.

Найбільшого розвитку «Київнаукфільм» досягнув в кінці 1970-х — на початку 1980-х років. Студія виготовляла до 15 мальованих і лялькових фільмів на рік. Цікаві сюжети для українського анімаційного кіно створювала талановита сценарист Наталія Гузеєва. Це **«Капітошка»** (1980 р.), **«Повертайся Капітошко»** (1989 р.), **«Як Петрик П'яточкін слоників рахував»** (1984 р.), **«Любов та смерть Картоплі Звичайної»** (1990 р.), **«Це ще що таке?»** (1989 р.), **«Твір про дідуся»** (1987 р.), **«Тополя»** (1996 р.) та інші. Героїв популярних українських мультфільмів озвучували видатні актори та співаки театру та кіно: Богдан Бенюк, Лідія Ігнатенко, Лариса Недін, Едуард Слободяник, Наталія Рожкова, Тетяна Шиманська, Павло Зібров, Тетяна Горобець, С. Святненко, О. Басько, Л. Томашевська та інші [13, с. 84].

На початку 90-х рр. минулого століття в зв'язку з розпадом СРСР архів Київської студії науково-популярних та анімаційних фільмів було повністю знищено. Через непрофесіоналізм чиновників Міністерства культури загинули майже всі артефакти, що свідчили про багаторічну і багатогранну працю величезної кількості українських мультиплікаторів. Декілька десятків целулоїдних форматів, фонові заставки та поодинокі ескізи до вже відзнятих стрічок та сценаріїв майбутніх — це все, що залишилося від мистецького спадку української анімації. Найбільш видатними здобутками, що збереглися, були: **«Пригоди капітана Врунгеля»** (1979 р), **«Лікар Айболить»** (1984 р.), **«Острів скарбів»** (1986 р.) режисера Давида Чер-





каського, художників Радни Сахалтуєва, Ніни Гузь та **«Як козаки…»** (1969—1986 рр.) режисера Володимира Дахна, художника Едуард Кирича [13, с. 84]. Наступні серії згаданих стрічок у 1990-ті рр. залишились нереалізованими, оскільки їх просуванням ніхто не займався. Економіка України до початку 2000-х була у досить скрутному становищі. Питання культури відійшло на другий план. Кошти на розвиток української мультиплікації з бюджету держави не виділялися. Студії, що раніше славилися своїми творчими успіхами, припиняли своє існування.

Багато українських мультиплікаторів через відсутність роботи міняли рід діяльності, знаходили роботу за кордоном. Серед них колишній співробітник студії «Київнаукфільм» аніматор Сергій Кушнеров. На рубежі 1980—1990-х рр. більшість мультфільмів студії було створено за його участі. Це епізоди «Острова скарбів», ескізи та фонові заставки до анімаційних стрічок «Лікар Айболить» та «Пригоди капітана Врунгеля» автора Давида Черкаського [4, с. 13].

Мультиплікатори, які жили і працювали в Україні, отримували замовлення на студіях Польщі та Болгарії [4, с. 18].

У 2000-х рр. основу української мультиплікації складають короткометражні (тривалістю 5—30 хв.) авторські некомерційні стрічки, створені на замовлення Міністерства Культури України. На сьогоднішній день цей жанр образотворчого мистецтва стикається з трьома основними проблемами. Це процедура отримання бюджетного фінансування на створення мультфільму. Чиновники самі вирішують, наскільки той чи інший проект цікавий державі. Наступний етап — порядок надходження виділених коштів. Конкретний художник їх не отримує. Вони перераховуються на рахунок студії «Укранімафільм» (м. Київ; виробництво художньої анімації; з 1990 р.). Більша частина незначного бюджету іде на податки. У результаті творчій групі залишається приблизно третина від виділеної суми. Наприклад, на 8-хвилинний фільм Євгена Сивоконя «Засипле сніг дороги» було виділено близько 100 тис. доларів. Після фінансових операцій з податками та проплатою за оренду студійного обладнання залишилося 32 тис. доларів [6, с. 158].

У світі некомерційне авторське короткометражне (фестивальне) кіно існує або на гранти, або на дотації держави. Воно не прибуткове, але «працює» на імідж держави. Українська школа мультиплікації на Заході добре відома. З року в рік авторські фільми наших майстрів отримують призи на престижних міжнародних фестивалях, незважаючи на складні умови, в яких їм доводиться працювати. Наприклад, пластиліновий мультфільм Степана Коваля «Йшов трамвай № 9», створений на студії «Укранімафільм», отримав «Срібного ведмедя» на 53-му Берлінському міжнародному фестивалі у 2003 р., та ще ряд нагород на інших конкурсах. Експресивна і гумористична манера, в якій створено цю анімаційну стрічку, досить успішно застосовувалася у наступних

проектах С. Коваля, таких як: «Злидні» (2005 р.), «Моя країна — Україна» (2008—2012 рр.). Степан Коваль, у своїй пластиліновій техніці повністю сам створив і відзняв відео-кліп на пісню «Щедрик» (2010 р.), яку виконує фронтмен рок-гурту «Воплі Відоплясова» Олег Скрипка. Один з найкращих мультиплікаторів України Степан Коваль працює на своїй власній студії «Новаторфільм» [16, с. 33].

В Україні комерційною анімацією займається франко-українська студія **«Борисфен-Лютес»**. Вона створює серіали і повнометражні стрічки для західного ринку, звідки надходять замовлення і фінансування. Виконують замовлення українські художники.

Сьогодні в Україні створено два повнометражні проекти. Це мальований фільм **«Пригоди бравого солдата Швейка»** кіностудії **«Ялта-Фільм»**. Робота над ним тривала два роки і коштувала його авторам два мільйони доларів. Другий проект — перший український 3D-мультфільм **«Микита Кожум'яка»** виробництва студії **«Олівець»** (2006 р.), створення якого зайняло півтора року. Витрати на роботу над цим проектом становили три мільйони євро.

23-го січня 2012-го рр. київський режисер та сценарист Олексій Шапарєв зняв у форматі 3-D 26 серій мультфільму **«Ескімоска»** по 5 хв. кожна. Мультфільм був створений на **Столичній Студії дитячих і юнацьких фільмів ім. О.О. Ханжонкова**. Загальний бюджет проекту — понад 12 млн. грн. Створення цього анімаційного серіалу частково профінансувала держава. Фільм купили телеканали США, Канади, Індії та Китаю. За роки Незалежності це перший комерційний анімаційний проект, який вийшов на закордонний медіа-ринок [23].

У 2014 р. колектив Студії дитячих і юнацьких фільмів ім. О. Ханжонкова планує випустити повнометражний мультфільм **«Як я стала чарівницею»**. Готується сценарій та створення образу головної героїні. Колективом подано заявку на державний тендер. Серйозним здобутком для втілення проекту в життя є згода європейських партнерів частково профінансувати роботу над цим мультфільмом [23].

Таким чином, при висвітленні нашої теми було досліджено і описано історію розвитку мультиплікації. Було показано історичний першопочаток анімації у вигляді лялькових вистав театрів маріонеток від Античного періоду до Нового часу, а також ті анімаційні стрічки, які були створені у першій пол. XX ст. (зокрема проекти Уолта Діснея у США та розвиток радянської школи мультиплікації). Зразки українського лялькового та мальованого кіно як окремого виду мистецтва з'являлися вже на рубежі 1950—1960-х років. До проголошення Незалежності України українська радянська мультиплікація повністю фінансувалася державою, а робота режисерів, художників високо цінилася на Всесоюзних конкурсах та за мажами СРСР. Незважаючи на фінансові проблеми в Україні періоду 1990-х рр. окремі режисери продовжували і надалі працювати у жанрі мультиплікації. Українська анімація, незважаючи на труднощі, високо цінилася на різних фестивалях і кінопоказах у країнах Європи, Азії, США. З 2000-х рр. окремі приватні телевізійні та Інтернет-студії України починають відроджувати вітчизняне мальоване кіно у новітніх цифрових форматах та техніках, намагаючись зберігати самобутність і особливість українського мультфільму, закладену ще зі старої школи «Укранімафільм» та «Київнаукфільм».

1. *Аксенов Ю*. Цвет и линия. Практическое руководство по рисунку и живописи / Ю. Аксенов, М. Левидова. — М. : Советский художник, 1986. — 255 с.
2. *Бандура А*. Теория социального научения / А. Бандура. — СПб. : Евразия, 2000. — 320 с.
3. *Безклубенко С*. Відеологія. Основи теорії екранних мистецтв / С. Безклубенко. — К. : Альтерпрес, 2004. — 350 с.
4. *Безклубенко С*. Як робиться фільм (види і жанри). — № 5. Анімаційне кіно / С. Безклубенко // Питання культурології: Збірник наукових праць КНУКіМ. — 2009. — Вип. 25. — С. 13—18.
5. *Борисів П*. Українська кіно і медіаіндустрія — рух у XXI сторіччя / П. Борисів // Кінолев. Львів 21—24 серпня 2008. Міжнародний фестиваль незалежного кіна. — С. 15—16.
6. *Квашук О.В*. Сприймання дітьми молодшого шкільного віку телевізійної інформації агресивно насильницького змісту / О.В. Квашук // Наукові записки. — Острог, 2010. — Вип. 14: Актуальні проблеми когнітивної психології. — С. 158—166.
7. *Котлер Ф*. Все билеты проданы. Стратегии маркетинга исполнительных искусств. Классика XXI / Ф. Котлер, Д. Шефф. — М., 2004. — 688 с.
8. *Крижанівський Б.М*. Мальоване кіно України / Б.М. Крижанівський. — К. : Мистецтво, 1968. — 152 с.
9. *Крижанівський Б.М*. Мистецтво мультиплікації / Б.М. Крижанівський. — К., 1981.
10. *Лессинг Л*. Свободная культура / Л. Лессинг ; пер. с англ. — М. : Прагматика культуры, 2007. — 272 с.
11. Мистецтво України: Біографічний довідник. — К., 1997. — С. 630.

12. *Претте М.* Творчество и Выраженние / М. Претте, А. Капальдо ; перевод с итальянского А.Б. Махова. — М. : Советский художник, 1985. — 89 с.
13. Спілка кінематографістів України. — К., 1985. — С. 84.
14. Хто є хто в Україні. — К., 1997. — С. 556.
15. Хто є хто в Україні. — К., 2000. — С. 523.
16. ШО 5—6 (67—68) (смотреть — слушать — читать) май-июнь 2011, 1960—1980/1990—2010 «Вкус свободы», 90—2000-ні : маємо те, що маємо. — С. 33.
17. *Юткевич С.И.* Кино — это правда 24 кадра в секунду / С.И. Юткевич. — М. : Искусство, 1974. — 327 с.
18. *Salil K.* Mehra Copyright and Comics in Japan: Does Law Explain Why All the Comics My Kid Watches Are Japanese Imports? / K. Salil // Rutgers Law Review 55. — 2002. — P. 155, 182.
19. Інформаційна аґенція культурних індустрій «ПРО» e-mail: info(at)i-pro.kiev.ua.
20. Київський національний університет культури і мистецтв abiturient@knukim.edu.ua — офіційний сайт.
21. *Маккарти С.* 60 культовых фильмов мирового кинематографа. Редкие книги о кино на cinemanema ru.
22. *Тарасенко Р.* Лауреати премии Американской Академии Киноискусства «Оскар» romka-taraskins@mail.ru.
23. Українська анімація. «Ескімоска» реж. Е. Шапараєв / HANZHONKOVFILM, 2012 р./www. ukranimation. blogspot.com.

Arsen Kolodko

ON UKRAINIAN ANIMATED CARTOONS AS A KIND OF UNIQUE FINE ART

The production of Ukrainian animated cartoons has been analyzed as a unique genre of fine art and actor's skill. Formation of native animation school under conditions of USSR and in the independent Ukraine has been exposed. Characteristics have been given of the contributions by Ukrainian theater and cinema actors, artists, writers, and directors in the development of Ukrainian painted and puppet films.

Keywords: theater, cartoon, studio, director, festival.

Арсен Колодко

УКРАИНСКАЯ МУЛЬТИПЛИКАЦИЯ КАК ВИД САМОБЫТНОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Анализируется украинская мультипликация, как самобытный жанр в сфере изобразительного и актерского искусства. Показан процесс формирования отечественной анимационной школы во времена СССР и в эпоху Независимости. Рассмотрен вклад украинских актеров театра и кино, художников, сценаристов и режиссеров в развитие украинского рисованного и кукольного кино.

Ключевые слова: театр, мультфильм, студия, режиссер, фестиваль.



Го КАЙ

ХУДОЖНЄ СКЛО ХАНЧЖОУ: РОЛЬ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ У МИСТЕЦТВІ ТА ХУДОЖНІЙ ОСВІТІ КНР НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ РОЗВИТКУ

Стаття присвячена проблемам сучасного художнього скла Китаю у контексті розвитку професійного мистецтва та вищої художньої освіти. Автор, який добре обізнаний зі специфікою діяльності Академії мистецтв у Ханчжоу, аналізує найбільш вдалі прояви синтезування традиційного китайського мистецтва і зарубіжних новацій у творчості провідних митців-педагогів у галузі художнього скла, що є одним з важиливих аспектів його дисертаційного дослідження. Основна увага звернена на ролі творчих особистостей у розвитку мистецького й освітнього процесів КНР на сучасному етапі.

Ключові слова: КНР, Ханчжоу, художнє скло, мистецтво, освіта, творча особистість.

Запровадження у більшості сфер життєдіяльності КНР інноваційних технологій, революційних конструктивних та естетичних ідей у сучасній китайській архітектурі, розробка принципово нових матеріалів і створення додаткових можливостей їхнього застосування дали відчутний імпульс для розвитку цілого ряду мистецтв, зокрема й традиційних, серед яких помітним є розвиток художнього скла. Унікальні естетизуючі якості китайського скла формувалися впродовж кількох тисячоліть і на сучасному етапі відбувається винятково важливий процес синтезування традиційних (національних) рис скловиробництва з найновішими технологічними, формально-пластичними й художніми засобами. Саме тому в сучасному художньому склі Китаю особливо виразно простежується згаданий попередньо синтез суто образотворчих (художніх) і дизайнерських засобів творчості, презентованих як окремими китайськими митцями, так і кількома провідними Школами художнього скла, які набувають все більшої відомості в китайському та світовому мистецтві.

З початком 90-х рр. ХХ ст. важливим чинником розвитку в Китаї художнього скла, зрозуміло, паралельно з відродженням національної культурної спадщини, стала реальна перспектива мистецького навчання за кордоном, що відкрилася, значною мірою, внаслідок падінням «залізної завіси», перед талановитою китайською молоддю. Впродовж останнього десятиліття ХХ ст. значна кількість китайських студентів уже мали змогу продовжити навчання в Європі, прилучитися до надбань світової науки і мистецтва, у тому числі — до надбань художнього скловиробництва.

Але в цей же час особливо помітною стала роль кількох більш ранніх і нових осередків виробництва скла, зокрема, у Пекіні, Шанхаї, Ханчжоу, Нанкіні та ін., де сьогодні триває творчий пошук прогресивних напрямків його розвитку. Завдяки ініціативі й активній організаційній і творчій діяльності кількох знаних китайських художників-педагогів окремі вищі навчальні заклади КНР (що мають у своїй структурі спеціальні інститути, кафедри, лабораторії тощо) стали поступово перетворюватися на конкурентноспроможні центри дослідження і виробництва художнього скла. Особливу роль, за оцінкою китайських і зарубіжних фахівців, у цьому процесі відіграють педагоги, художники і технологи з Академії мистецтва і дизайну при Пекінському університеті «Цінхуа», Художньо-промислового інститу-

ту Шанхайського університету, а також Китайської академії мистецтв у Ханчжоу (провінція Чжецзян), яка відіграє все більш помітну роль у сучасних культурно-мистецьких процесах КНР.

Ханчжоу є одним з головних міст південної частини Китаю. Розташоване у дельті річки Янцзи на відстані 180 км на північний захід від Шанхаю, місто протягом останніх 1000 років справедливо вважається одним з найбільш процвітаючих у Китаю. Ханчжоу є також відомим центром дослідження неолітичної культури, перші поселення на його території з'явилися приблизно 5 тисяч років тому. До найбільш давніх знахідок художньої культури належать різьблені вироби з нефриту. Місто з системою укріплень і міською забудовою, власне під назвою «Ханчжоу» (дослівно — «переправа через річку»), відоме від 589 року. Як одна із семи столиць давнього Китаю, Ханчжоу міцно пов'язаний з історією розвитк китайської храмової архітектури, меценства, мистецтва, науки і дипломатії.

Сучасний культурний розвиток Ханчжоу значною мірою визначає діяльність виших навчальних закладів, серед яких, зокрема, Педагогічний університет, заснований в 1908 р., Технологічний університет «Чжецзян», Лісотехнічний університет, Науково-технічний університет, Китайський медичний університет, а також відома Китайська академія мистецтва,заснована в 1928 році.

Китайська академія мистецтва у Ханчжоу акумулює повний спектр навчально-творчих програм у галузях образотворчих мистецтв, дизайну, архітектури, мультимедіа та ін. для здобуття ступенів доктора філософії, магістра і бакалавра. У структурі академії плідно функціонує спеціальний Інститут скла, в якому відбувається теоретична, загальна художня і спеціальна практична підготовка художників скла. Особлива увага тут приділяється творчому поєднанню специфіки рисунка, статуарної та рельфної скульптури, а також живописної пластики з метою вихованя у студентської молоді творчого потенціалу у царині художнього скла. Не менш важливим кроком стало створення Науково-дослідної лабораторії (іл. 1), яка спеціалізується на теоретичному і практичному вивченні технології скляного лиття, проектуванні та розробці обладнання для скловаріння і термічної обробки скла. На особливу увагу заслуговує також Студія художнього скла (створена у 2003 р.) як осередок навчання і творчості (у Китаї цілком самостійно розвивається оригінальний напрямок «студійного скла»), де вивчаються, на теоретично-практичній основі, властивості матеріалів, технологія виготовлення скла, а також відбувається процес створення експериментальних скляних художніх творів, переважно виставкового характеру (іл. 2—4).

З одного боку, це дає підстави констатувати, що акцент у діяльності Інституту скла в мистецькій академії Ханчжоу робиться на створенні власної автономної бази навчаня, на формуванні практичного досвіду і вільного художнього мислення студентів. З іншого боку, для того, щоби майбутні митці скла могли вільно адаптуватися у практичній сфері, лабораторії та студії міцно пов'язані з діяльністю китайських склоробних та архітектурних підприємств, профільних фірм і виробничо-ділових центрів, які є важливими базами практичної підготовки студентів і підвищення професійної кваліфікації викладачів та аспірантів. Третім важливим фактором розвитку вищої художньої освіти у царині скла в Китаї стали активні міжнародні освітньо-художні зв'язки. Наведемо лише кілька прикладів. Так, з метою формування сучасного рівня та більш ефективної діяльності лабораторій і студій скла професор Ханчжоуської Академії Лі Веньфу у 2004—2005 рр., як запрошений вчений, перебував в Академії мистецтв архітектури і дизайну Праги (Чеська Республіка), де займався системним аналізом зарубіжного досвіду викладання теорії та практики художнього скла. У відповідь, до Академії в Ханчжоу був запрошений у 2004 р. один з провідних чеських художників скла В. Копецький, який провів кілька семінарів, присвячених сучасним професійним художньо-технологічним проблемам.

До сказаного слід додати, що Академія мистецтв у Ханчжоу постійно перебуває в активному освітньому і науково-творчому контакті з іншими навчальними закладами мистецтва як у КНР, так і за кордоном. Наприклад, у 2008 р. мистецька студія скла Академії спільно зі студіями Пекінського і Шанхайського університетів організувала виставку китайського мистецтва, яка виявилася актуальною та важливою для формування сучасних знань у царині художнього скла. У 2008—2009 рр. у Штутгарті (Німеччина) на базі Державної академії образотворчих мистецтв відбулись спільні практичні се-

мінари з проблем технології виробництва мозаїчного скла, а в 2010 р. в Амстердамі (Голландія) відомий митець Б. ван Лоо провів для китайських аспірантів і студентів семінар на тему «Скло в сучасному мистецтві та архітектурі».

Синтезуючи національний і зарубіжний досвід, студії та лабораторії зосереджені на підготовці фахівців, придатних для високопрофесійної обробки скла і скляних матеріалів, а також до різних технологічних експериментів. У цьому контексті навчальні програми включають так званий «графічний» (проектний) етап підготовки, детальне вивчення технології скляного лиття, експерименти у царині тривимірної пластики, створення скляного рельєфу, розробку архітектурного скла, дизайн ювелірних виробів тощо. Відзначимо, що програми вивчення професійної скульптури, фрески, станкового малярства, традиційного художнього ремесла та багатьох інших навчальних дисциплін у той же час відкриті для постійного впровадження новітнього досвіду, особливо для впровадження індивідуального досвіду видатних творчих особистостей.

У контексті звернення до освітньо-творчого осередку Ханчжоу на особливу увагу (і на спеціальне дослідження) заслуговує творчість таких сучасних і провідних митців, як Лі Вень і Хань Сі, які зробили помітний внесок у модернізацію технологічних та естетичних якостей, а також освітнього сенсу китайського художнього скла.

Лі Вень, родом з м. Усі (провінція Цзянсу), упродовж майже двадцяти років отримував, що важливо, різнопланову освіту, закінчивши кілька навчальних закладів у Китаї та за його межами. Після навчання Лі Вень повернувся на батьківщину і майже одразу очолив кафедру художнього скла в Академії образотворчого мистецтва Ханчжоу.

Творчість Лі Веня досить незвична для традиціоналістських поглядів на царину скла, наповнена поетичним сприйняттям життя і природи. «Я думаю, — говорить митець, — що у кожної речі є своє життя, будь то трава або склянка — вони обов'язково мають власні «думки». Я намагаюся побачити і втілити все це у скляній пластиці, бо скло — найкращий матеріал для виразу ідей художника. У розплавленому стані воно набуває будь-якої форми, «терпить» різні зміни, трансформується у потрібну пластичну і кольорову форми» [3, с. 23].

Здебільшого Лі Вень працює у техніці молірування, творить увігнуті й випуклі художні форми за допомогою низькотемпературної технології. Основну декоративну роль у його творах відіграють такі якості скла, які зазвичай прийнято вважати дефектними: автор опрацьовує (часто кажуть «руйнує») скломатеріал таким чином, аби трансформувати його в будь-які пластичні форми та кольорові візії. Тріщини та інші дефекти на поверхні та в глибині скляного витвору стають головною «темою» його творчості, так як, на думку митця, особливо тонко і гармонійно, зовсім новою пластичною мовою, «розповідають» глядачеві про різні емоційні стани природи. Окрім того, творчість художника Лі Веня значно мірою базована на вікових здобутках традиційного китайського живопису, хоча й вирізняється цілком сучасною абстрактно стилістикою складних образів.

Характерні риси його авторської виконавської манери доволі виразно розкриваються у відомій композиції «Метафізика» (іл. 5). Окремі дослідники називають цей твір результатом тривалого осмислення митцем таких основоположних філософських понять, як «матеріальне» і «духовне». Твір є об'ємною структурою у вигляді щільно сполучених нерівних смуг різної товщини і висоти, схожих на зімкнуті пальці рук. Смуги утворюють своєрідну монолітну «огорожу», що півколом охоплює два розташованих усередині вертикальні монохромні об'єкти з напівпрозорого скла. Пластичною фактурою поверхні скляний витвір асоціюється з реальними природними (можливо, й з людськими, психологічними, а формально — з антропоморфними) формами; певна контрастність кольорів вигідно підкреслює символічне протиставлення духовного і матеріального початків світу. Можемо припустити, що саме цим художник пропонує кожному глядачеві «зазирнути в себе», звернутися до своєї суті, до істинних цінностей.

Ефекти, що майстер отримує в результаті низьких температур плавлення скла, яскраво виявлені ще в одній вже добре відомій композиції під назвою «Сосуд». Півсферична форма «зібрана» з численних пластин товстого прозорого листового скла. Складені і спечені у вигляді «стопки», по різному прогнуті пластини мають чіткі контури і добре проглядаються, формуючи гострокінечний «рельєф» на поверхні об'єкту, викликаючи цілий ряд асоціативних вражень — крихкого крижаного простору, сфе-

ри, наповненої відчуттям холоду, гірського мотиву тощо. А ось у творі під назвою «Бамбук» Лі Вень як основний художній засіб творення образу застосовує тріщини всередині скляного об'єкту, що нагадують відому техніку «кракле». У зеленкавій глибині проглядається зображення бамбука, утворене численними тріщинами і невеликими чорними глухими вкрапленнями. Лінії та крапки чорного кольору нагадують техніку мазків пензлем, характерну для традиційного живопису тушшю.

Творчість митця Лі Веня захоплює студентів. Під впливом його творів вони починають досліджувати світ, поступово звертаючись до найскладніших тем і проблем людського буття в його історичному і сучасному аспектах. Під проводом талановитого митця і педагога молоді художники експериментальним шляхом моделюють власну своєрідну «художню модель» світу. Водночас, студенти звертають увагу на рівень власної творчості, паралельно з вільними творчим процесом опановуючи академічні прийоми, класичні техніки і засоби художньої виразхності. Важливо підкреслити, що співпраця між викладачами і студентами в Академії мистецтв Ханчжоу, свого роду «спільне навчання», дають поштовх до нових творчих досягнень, до розвитку діалектичного мислення майбутніх художників скла.

Повертаючись до творчості митця і педагога Лі Веня, хотілося б зупинитися ще на кількох його композиціях живописно-поетичного характеру, споглядання яких виховує у студентської молоді цілий комплекс ліричних, більш камерних, почуттів. Так, композиція «Небо і земля» поєднала більш чітку графіку зовнішніх абрисів, помітну у ранніх роботах митця з мальовничим наповненням творів цілком зрілого періоду його творчості. Скляна дуга втілює ідею єднання землі і неба, форма твору має жорсткі контури і чітку межу, що розділяє і одночасно об'єднує дві основні складові. Ця межа може сприйматися нами як лінія обрію між безмежно глибоким «небом» і вузькою кольоровою смужкою «землі». Верхня частина композиції — це царина монохромної чорнобілої гами прозорого скла. Вкраплення чорної крихти створюють певну асоціацію (враження, щоправда, суто особистісні) з дощовим небом, вкритим темним хмарами. Подібність до форм і станів живої природи посилюється й завдяки численним «емоційним» наповненням внутрішнього простору твору. Нижній шар композиції (асоціативне середовище землі, грунту і т. п.) характерне поліхромною гамою теплих і більш матеріалізованих відтінків. Переважає кольорове скло зелених, синіх, червоних і навіть помаранчевих тонів. «Пасма» кольорового скла плавно перетікають з одної тональної градації в іншу. Ця веселкова смуга є справжнім колоритним пейзажем, збірним образом природного середовища. Лаконічність художніх засобів, використаних Лі Венем, ніби ілюструє давнє китайське прислів'я: «Чисте завжди залишається чистим», що можна потрактувати як незмінність гармонії у вічному русі світу [4, с. 86].

Проте, художник часто звертається до ще більш лаконічних зовнішніх форм, ускладнюючи, в основному, внутрішню структуру твору, а оригінальні технологічні прийоми використовує швидше для підсилення декоративної складової образного вирішення. Наприклад, призматичний виставковий об'єкт «Туман, південний дощ» (2008 р.), виконаний в техніці моліррування, відверто наслідує живописні ефекти техніки фрескового розпису. Всередині прозорої маси скла вільно «розтікаються», накладаються одна на одну кольорові плями, створюючи своєрідний живописний образ. У пластичних поєднаннях зелених, блакитних, жовтих і чорних плям вгадуються деталі якогось пейзажу. Плавні контури, тепла колірна гама, загальна зеленувата тональність, що посилюється яскравим спалахом жовтого і помаранчевого кольорів скломаси і нагадують промінь сонця, вдалі й тактовні сполучення мас створює назагал ліричний образ природи туманного південного китайського міста.

М'які форми, теплий колорит і «туманні» плавні переходи кольору характерні для творів «Враження від західного озера», «Південний дощ» та інших композицій цілої серії, створеної під враженням південної природи. «Туман і дощ в південному місті» — одна з найяскравіших робіт цієї серії. Вона схожа на якесь природне утворення, що нагадує морський камінь з м'якою пластичною формою і фактурою. Монохромний масив сферичної форми з багатошаровою структурою складається з пластів чорного і білого скла. Внутрішня структура ще більш асоціативно-«пейзажна». Ніби прихований і, водночас, цілком видимий всередині скляного об'єкта образний світ дощових потоків, передгрозових хмар, туманної гущини, гірських скель ноповнює емоційним і психологічним змістом творчість Лі Вэня.

Оригінальний авторський стиль митця формувався впродовж тривалого часу, зокрема у процесі навчання і творчого спілкування з провідними педагогами — теоретиками і художниками — кількох відомих мистецьких шкіл. У 1987 р. він завершив навчання у художньому коледжі в м. Сичуань, а в 1988-му прослухав річний курс в Академії образотворчого мистецтва в Гуанчжоу. З метою поглиблення і поляризації теоретично-практичних знань, підвищення власної професійної кваліфікації митець у 1989—1996 рр. навчався у Московському вищому художньо-промисловому училищі ім. С.Г. Строганова на кафедрі монументально-декоративного живопису. Завершальними стали студії у Празькій вищій художньо-промисловій школі (2004 р.) на відділенні художнього скла. Зрозуміло, що завершальним став етап власної творчої і педагогічної діяльності Лі Веня, наповнений наполегливим пошуком форм і образів. «Поліфонічний» характер здобутої ним освіти відіграв неабияку роль у розвитку новітніх навчально-творчих технологій у КНР, а також значною мірою визначає сучасний рівень діяльності кафедри художнього скла Ханчжоуської Академії.

Мислитель Конфуцій свого часу говорив, що «на молодь слід дивитися з повагою, [бо] хто знає, чи майбутнє покоління не буде рівним теперішньому» [2, с. 84]. Саме під таким кутом зору формується важливий фактор розвитку як професійної мистецької, так і художньо-педагогічної діяльності Академії мистецтв у Ханчжоу, яка активно використовує творчий потенціал митців молодшого покоління. Серед них все більш помітне місце посідає художник Хань Сі, який у 2007 р. закінчив Художній інститут у Ханчжоу. Згодом він студіював у Німеччині, де опановував новітні західні технології виробництва скла. У КНР Хань Сі зосередився на проблематиці скульптури, зокрема скляної об'ємної пластики, яка надзвичайно популярна у середовищі студентів.

Діяльність Хань Сі у царині художнього скла досить плідна. За відносно короткий час він створив цілу серію творів у техніці молірування. Однією з перших, що принесли популярність художникові, стала композиція «Безтурботне задоволення». Цей твір багато в чому визначив подальший розвиток формально-пластичних методів як його власної творчості, так і навчально-творчої діяльності кафедри художнього скла в Академії Ханчжоу. Виставковий art-об'єкт «Безтурботне задоволення» — це скляна площина, на якій зображена фігура рибалки у човні. Техніка низького рельєфу надала особливо виразної силуетності, навіть об'ємності (тривимірності візуального сприйняття) фігурі рибалки. Ілюзорність сприйняття композиції підтримує і «відображення» човна у воді, а межа між фігурою рибалки і хвилястою поверхнею «відображення» на воді майже розмита. Рибалка швидше нагадує якусь стилізовану природну форму, більше подібну до скелі, яка виступаючи з води, набуває людиноподібних рис. Така оригінальна стилізація трансформує фігуру в певний символ гармонії людини і природи — мотив, який є одним з найбільш популярних у традиційному китайському мистецтві.

У своїх роботах Хань Сі часто використовує форму півсфери, подібну до веселки з яскравими чистими кольорами. Колорит і пластика кольорових вкраплень нагадує акварельний живопис. Саме витончений «акварельний» стиль, майстерно відтворений художником в склі, добре помітний у творі «Вечірній вітер» із серії «Небеса» (іл. 6). Уявний «пейзаж» у півсферичній скляній формі складається з напівпрозорих плям і крихт кольорового скла, а в нижній частині розташована «лісова смуга», ніби віднесена на другий план комопозиції. Більшу частину півсфери займає «небесний» простір над лісом зі скла синіх відтінків, які ніби імітують небесне склепіння — мотив, дуже популярний у китайському традиційному мистецтві. Такою ж традиційною можна вважати і згармонізованість бликитного, синього і білого кольорів прозорої скломаси, прекрасно поєднаних з яскравими «спалахами» червоного, бузкового і жовтого скла, що нагадують вечірнє небо в останніх спалахах сонця, що заходить.

Композиція «Ліс» — пласкит прямокутний пласт скла, в глибині якого чітко проглядаються кілька кольорових шарів, формує у глядачів не менш сильне емоційне враження. Розташовані на різній глибині густі кольорові шари створюють ілюзію об'ємного простору, пронизаного променями сонця, а прозоре скло сприймається як повітряне середовище лісу. У творі «Морський простір» Хань Сі робить ще більш сміливу і, треба визнати, дуже вдалу спробу створення великого ілюзорного простору в чітко обмеженій плоскій формі. Ілюзія глибини досягається тут дещо іншими виражальними засобами, серед

яких переважають китайський традиційний символізм і стилізація. Митець перетворює поверхню прозорого блакитного скла на морський краєвид, над яким ніби нависає рельєфний силует гір. Наскрізний круглий отвір — це символ сонця, під яким, у самому низу композиції, з'являється мініатюрний силует людської фігури на березі моря». До речі, стилізоване, а то й схематичне, зображення людини є постійним композиційним елементом багатьох творів Хань Сі.

Слід відмітити, що в роботах художників з Ханчжоу замилування природними мотивами і постійні спроби відтворити їх художніми засобами посідають особливе місце. Пейзаж як усособлення китайського світогляду і традиційних філософських понять став одним з найбільш важливих і популярних джерел натхнення і для студентів Китайської академії мистецтва, які навчаються і роблять перші, часто дуже цікаві, спроби образного творення у царині художнього скла.

Треба також наголосити на тому, що культура і мистецтво, зокрема художнє скло, Ханчжоу відіграли важливу роль у культурній історії Китаю, яка у загальному національному контексті мала «велике значення й для інших країн сходу — Японії, Кореї, Індо-Китаю, Монголії» [1, с. 86]. Але не менш плідно мистецькі досягнення Ханчжоу, у першу чергу митців-педагогів розташованої тут Китайської академії мистецтва, впливають на сучасні культурні процеси, зміцнюючи таким чином і міжнародні культурно-мистецькі позиції сучасної КНР.

1. *Виноградова Н*. Искусство Древнего Китая / Н. Виноградова.
2. *Конфуций*. Суждения и беседы / пер. с кит. П.С. Попова. — СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. — 224 с.
3. Символы квадрата и круга / пер. с япон. Х. Бицзюнь. — Пекин, 2011.
4. *Цзянлин Ч*. Современное китайское художественное стеклоделие : дис.... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Цзянлин Чжао. — М., 2011. — 156 с.

Guo Kai

ON HANGZHOU ARTISTIC GLASS AND THE ROLE OF CREATIVE PERSONALITY IN ART AND ARTISTIC EDUCATION OF THE PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA ON THE PRESENT-DAY LEVEL OF DEVELOPMENT

This article has thrown light upon the problems of contemporary Chinese art of glass considered in the context of professional art and high artistic education. The author quite well familiar with specifics of tuition in Hangzhou Academy of Arts, has analyzed some most successful manifestation of syntheses including traditional Chinese art and foreign innovations in activities of leading glass artists and art tutors. The mentioned aspect belongs to most important ones in author's thesis research with main attention paid to the role of creative individuals in the development of artistic and educational processes of the present-day China.

Keywords: China, Hangzhou, artistic glass, art, education, creative personality.

Го Кай

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СТЕКЛО ХАНЧЖОУ: РОЛЬ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В ИСКУССТВЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ КНР НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ РАЗВИТИЯ

Статья посвящена проблемам современного художественного стекла Китая в контексте развития профессионального искусства и высшего образования. Автор, хорошо осведомленный со спецификой деятельности Академии искусств в Ханчжоу, анализирует наиболее удачные проявления синтеза традиционного китайского искусства и зарубежных новаций в творчестве ведущих художников-педагогов в отрасл художественного стекла, что является одним из важных аспектов его диссертационного исследования. Основное внимание обращено на роль творческих личностей в развитии художественного и образовательного процессов КНР на современном этапе.

Ключевые слова: КНР, Ханчжоу, художественное стекло, искусство, образование, творческая личность.



Іван БІЛАН

ЮРІЙ МАГАЛЕВСЬКИЙ: АВАНГАРДОВА КРИТИКА І НЕПОСТУПЛИВІСТЬ ХУДОЖНИКА

На фактологічному матеріалі висвітлюється ранній період творчості художника Юрія Магалевського та становлення його у майстерні І.Ю. Рєпіна. Аналізується конфлікт художника із мистецькою критикою першої третини XX ст.

Ключові слова: школа Рєпіна, академізм, історичний живопис, критика.

Мета статті — висвітлити ранній період творчості та становлення художника Юрія Магалевського у школі І.Ю. Рєпіна, визначити роль цієї школи для подальшої творчості митця та її оцінки мистецькою критикою першої третини XX ст.

Називаючи ім'я Юрія Магалевського, ще й сьогодні доводиться пояснювати, хто він, а уточнення — український художник — не задовільнить цікавість, а лиш викличе ще більше запитань: про нього самого, про його особистість і про його твори та творчість в цілому. Відповідей годі шукати у словниках чи, скажім, в шеститомній «Історії українського мистецтва». Про нього нема там згадок з тієї причини, що його ім'я було серед тих «націоналістів» (обов'язково буржуазних!) і «ворогів народу», кого в радянський час було суворо заборонено згадувати не тільки в пресі, а навіть у приватних розмовах. На сторожі стояла пильна цензура, партійні організації та спеціальні служби. З цієї ж причини й сучасне дослідження творчості художника Ю. Магалевського, його діяльності і життєвого шляху почалося не «спочатку», як то звичайно водиться — народився, вчився, зробив перші творчі кроки, вперше взяв участь у виставці і т. под., а зовсім інакше... Почалося у Львові з тієї невеликої кількості робіт, які чудом вціліли у Національному музеї ім. А. Шептицького після відомих музейникам «чисток» музейних збірок творів та депозитів, остання з яких проводилася 1952 р. (визнані спеціальною комісією з партійних керівників «ворожі», «націоналістичні» твори спалювалися). В Національному музеї у Львові ім. А. Шептицького зберігається 12 робіт Ю. Магалевського. Це основна, найбільша колекція картин художника, збережена до нашого часу. Варто назвати їх всі: «Портрет С. Тимошенка» (1921 р.), «Портрет Євгена Богуславського» (1921 р.), «Портрет І.І. Огієнка» (1921 р.), «Портрет І. Свєнціцького» (1921 р.), «Портрет М. Донцової» (1921 р.), «Село Губичі» (1920 р.), «Зимовий пейзаж з річкою» (1920 р.), «Садок під вечір» (1921 р.), «Пейзаж з місяцем» (1922 р.), «Пейзаж з капличкою» (1930 р.), «Двір у Шляхтинцях» (1934 р.), «Житні копи» (1935 р.).

До них додається ще портрет полковника (згодом генерал-хорунжого) Армії УНР А. Гулого-Гуленка (1921 р.) зі збірки Я.А. Лемика.

Ось на такій фактологічній базі почав дослідження відомий дослідник українського мистецтва XX ст. мистецтвознавець Р.М. Яців, а потім і до-



Магалевський Ю. Перемогли. 1907 р. П., о. 210 х 275 см. Дніпропетровський національний історичний музей ім. Д.І. Яворницького

свідчений мистецтвознавець та музейник М.І. Батіг, які здійснили перші публікації про Юрія Магалевського. Р.М. Яціву належить велика заслуга у відновленні доброго імені і висвітленні творчості художника. Результатом стала велика стаття «Юрій Магалевський» у його книзі «Українське мистецтво XX століття: ідеї, явища, персоналії» (2006) [11]. Поза межами Львова також було опубліковано кілька статтей — одеського дослідника Василя Барладяну, московського українознавця Михайла Забоченя та відомого Дніпропетровського журналіста і краєзнавця Миколи Чабана. Всі публікації мали характер своєрідного першовідкриття: називали ім'я несправедливо забутого художника, а точніше — забороненого, творчість якого нещадно нищилася, а ім'я під пильним оком цензури не згадувалося. Із цих публікацій постала кремезна постать непересічного художника, який у збуреному Першою світовою війною вирі подій та хаосі т. зв. соціалістичної революції в Росії зумів знайти своє місце і без вагань стати до боротьби за незалежність і державність України, присвятивши цій боротьбі свій талант і сили, чи й надзусилля. Стало відомо, що з Армією УНР він пройшов усі фронти і в бойових, похідних умовах написав олією близько 200 портретів бійців і старшин Армії УНР, розуміючи історичну необхідність цієї праці. Мав рацію Юрій Магалевський, бо ворог ще довго воюватиме із його мистецьким доробком уже після своєї перемоги і смерті художника.

Однак у львівській пресі 20—30-х рр. художня творчість Ю. Магалевського неоднозначно оцінювалася критиками. Різко, навіть грубо писав про його твори, у тому числі й портрети, представлені на двох виставках ГДУМ, М. Вороний. Без грубих випадів, але принципово поділяли його думки П. Ковжун і М. Голубець. Його «звинувачували» в академізмі, в тому, що він «не рухався» у своїй творчості, а стояв на місці, не зважав на нові течії і напрямки сучасного західно-європейського мистецтва. Не будемо продовжувати цю тему, бо вона добре висвітлена в інших публікаціях. Звернемо увагу лише на те, що Ю. Магалевський ні разу жодним словом не відповів на критику, хоч у той час дискусії були звичайним явищем і пресова трибуна у Ю. Магалевського була. З часом він тільки перестав подавати свої роботи на виставки та опанував новий для себе вид творчості — монументальне сакральне малярство.

Чому він так повівся? Погодився з критикою, визнав свої «академічні гріхи», не міг їх здолати? Схоже що ні. На це натякає одна маленька, але промовиста деталь: даючи оголошення в пресі про те, що він приймає замовлення на малярські роботи, далі продовжував вказувати свою освіту (Петербурзька академія мистецтв), потверджуючи тим самим свою фаховість.

Отже, цілком можливо, що не погоджувався з критиками, які занадто спрощено трактували академізм, використовуючи його як лайку, тавро (ярлик) для яскравішої демонстрації своїх авангардових устремлінь та прискореного злиття українського та західноєвропейського мистецьких процесів.

Та все це більш чи менш допустимі наші розмірковування, а справжні пояснення заховані глибше — у світоглядній настанові митця щодо українського мистецтва та власної художньої практики. Слід, отже, достеменно знати, як, в яких умовах формувався світогляд Ю. Магалевського та як відбувалося становлення його як художника, знати не зі слів, а бачити втілення цих дуже важливих світоглядних категорій в художніх творах його пензля. Інакше подальше дослідження неможливе. Та саме цієї інформації — реальної бази дослідження — і не було в розпорядженні мистецтвознавців. Давалося в знаки те, що почалося дослідження, як вказувалося попередньо, з невеликої кількості вцілілих творів, що відносилися до зрілого періоду творчості, а тут потрібні ранні твори, які вкажуть на витоки і дадуть можливість повного уявлення про творчу постать митця. Де їх шукати і чи вони збереглися? На допомогу

прийшов сам Юрій Олександрович Магалевський своїми цінними спогадами, зокрема, «Олександрівськ — Київ: Спомини 1917—1918» [5], «Останній акт трагедії (Етап визвольної боротьби українського народу. 1917—1920)» [6], «Тихі герої» [7], опублікованими у львівській періодиці 1920—1930-х років. Адреса дальшого пошуку вказана: Олександрівськ (тепер м. Запоріжжя) та Катеринослав (тепер Дніпропетровськ).

Після подолання бюрократичної тяганини та інших перешкод, у тому числі й технічного характеру, нас чекала справжня винагорода. У фонді Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д.І. Яворницького зберігається картина Ю. Магалевського «Перемогли», або, як її ще називали, «Запорожці відбили атаку турків» (як з'ясувалося, картину називали у різний час по-різному) — № Х — 1079, 8457. Це історичне полотно великого формату (210 x 275 см), за яке автор 31 жовтня 1907 р. одержав звання художника у Петербурзькій академії мистецтв і був направлений для продовження мистецьких студій до Парижа, як, до слова, перед ним інший учень І. Рєпіна Олександр Мурашко, який закінчив академію картиною «Похорон кошового», що стала знаменитою. Тобто, це його дипломна робота.

Багатофігурна композиція об'єднує чотирнадцять постатей, зображених більш або менш деталізовано, залежно від ракурсу та з урахуванням законів лінійної і повітряної перспектив. Усі фігури трактуються реалістично, передаючи емоційний стан героїв. Деякі козаки у захопленні від отриманої перемоги глузують над перестрашеними ворожими вояками, голосно регочучи та викрикуючи щось їм навздогін. Один козак з радості пішов у веселий танець прямо посеред поля битви. Двоє товаришів, зображених на другому плані, обійняли один одного і радісно обговорюють деталі бою. Інший запорожець цілиться з мушкета в напрямку втікаючого ворога.

Смисловим та композиційним центром картини є велична постать запорожця у червоних шароварах та сорочці із закоченими до ліктів рукавами. Очевидно, це керівник військового загону запорожців. Про це свідчить багатство зброї, закладеної за поясом, як водилося у козаків, та військові атрибути героя. І навіть сама поза говорить про високе положення у Війську Запорозькому, силу характеру та волі персонажа. Він міцно стоїть на широко розставлених ногах із високо піднятою головою — це справжній господар та захисник своєї землі.

Особливу увагу привертає постать козака, зображеного на передньому плані. Його фігура виходить за межі формату картини. Зображений у фас, він прямо дивиться на глядача. Фігура схиляється у поступальному русі вперед, ніби збирається наступної миті зіскочити з картини і знову ринутися в бій. Встановлюється ніби мовчазний діалог між глядачем та героєм козацької старовини, між минулим і сьогоденням. Для нього бій ще не закінчений. Запорожець пильно вдивляється вслід втікаючому ворогові, а, може, і майбутньому ворогові, не задовільняючись лише короткою миттю перемоги. Він знає, що виграна битва ще не остання — таких боїв буде ще багато.

Та повернемося до способу організації загального простору картини. Композиція, вибудувана на великому полотні, добре продумана, стійка, врівноважена. Центральна постать розділяє її на дві симетричні половини, що узгоджуються між собою рівномірним розподілом кольорових мас окремих елементів та об'єднуються загальним кольоровим тоном і освітленістю об'єктів. Зображення тонкої напівпрозорої пелени танучого диму від мушкетних пострілів та гарматних вибухів щойно завершеного бою засвідчує майстерне володіння автором прийомами багатошарового живопису. Три великі маси на передньому плані — центральної постаті запорозького отамана, бронзової гармати — з одного, та напівзігнутого козака з іншого боку — утворюють правильний трикутник, що чітко вписується у загальний прямокутний формат картини.

Сюжет розгортається півколом, починаючись від голови центральної постаті і прямуючи в напрямку руху поглядів окремих персонажів, що спостерігають за втікаючими в різні боки супротивниками. Замикається лінією горизонту, розташованою приблизно посередині композиції.

В картині в цілому, починаючи від вибору теми, як і в окремих деталях, відчувається вплив учителя художника І.Ю. Рєпіна, під пильним оком якого, очевидно, відбувалося створення полотна. Щобільш, картина засвідчує приязні стосунки між вчителем і учнем. Більше того, картина давала підстави думати, про ці стосунки є більш серйозні й глибокі, аніж учнівські. Не випадково ж образ козацького отама-

на у Ю. Магалевського написаний з того ж Володимира Олексійовича Гіляровського, що й образ велетня-козака у червоному жупані, який регоче на передньому плані картини І.Ю. Рєпіна «Запорожці пишуть листа турецькому султанові». У Ю. Магалевського бачимо той самий образ, але він зображений у фас — добре виписана та ж статура, вусате обличчя, зброя за поясом, весь обладунок. Така випадковість виключається.

До висвітлення стосунків учителя І. Рєпіна і учня Ю. Магалевського повернемося трохи пізніше, а зараз — далі про наші «відкриття» у Дніпропетровську і Запоріжжі. У експозиції того ж Дніпропетровського історичного музею ім. Д.І. Яворницького побачили великий портрет відомого вченого, педагога та громадського діяча І.Я. Акінфієва. Написаний він Юрієм Магалевським у 1909 р. у зовсім іншій манері, ніж всі відомі нам портрети пізнішого часу[1]. А це ще не все: у Меморіальному будинку-музеї Д.І. Яворницького на нас чекала нова удача. За спогадами сучасників, навіть у похилому віці Дмитро Іванович багато працював у своєму кабінеті. Лише тоді, коли йому надокучував нестерпний головний біль, вчений підводився з-за столу, підходив до канапи, що біля правої стіни, і сидів до тих пір, поки біль не вщухне. І от над тією канапою, серед фотографій близьких Д. Яворницькому вчених, культурних діячів, представників української літератури та кількох репродукцій картин на запорозьку тематику, ми побачили чорно-білу репродукцію вже відомої нам картини Ю. Магалевського «Перемогли» («Запорожці відбили атаку турків»). Вона розташована, очевидно, самим, Д.І. Яворницьким прямо навпроти репродукції славнозвісних «Запорожців» І.Ю. Рєпіна. Це свідчить про високу оцінку творчості Ю. Магалевського славетним істориком запорозької старовини.

Дослідження «академізму» Юрія Магалевського збагачується фактами, а до великого вчителя і його учня долучається ім'я вченого, дослідника історії козацтва, заслуги якого з упровадження цієї теми в українське мистецтво, в історичний і батальний живопис, зокрема, годі переоцінити. Досить згадати зініційоване видання альбому «З української старовини» 1910 р., до якого написав текст, а малюнки з натури виконали Микола Самокиш та Сергій Васильківський, подорожуючи Дніпром через пороги місцями колишніх Козацьких Вольностей разом з Д.І. Яворницьким. Так само подорожував із вченим й Ілля Рєпін, створюючи свою знамениту картину «Запорожці пишуть листа турецькому султану». Та й на саму ідею картини наштовхнув художника

Дмитро Іванович Яворницький, розповідаючи про зібрану ним колекцію варіантів легендарного «листа», постачав автентичними матеріалами, знайденими під час своїх археологічних розкопок, і навіть позував для образу писаря. Ці факти добре відомі з літератури. Для нашої теми вони відкривають саме витоки, формування творчої і громадянської постави художника, показуючи його входження в коло талановитих людей, творців українського мистецтва і науки, діячів української культури. Прояснюється й причина того, чому Юрій Магалевський за будь-яких умов, вигідних чи невигідних для нього, повторював, що він учень І.Ю. Рєпіна.

У Запоріжжі, попри всі надії, знахідки були значно скромніші. У Запорізькому обласному художньому музеї жодної картини Юрія Магалевського нема і працівники музею такого художника не знають. В обласному архіві, працівники якого перейнялися нашими пошуками, показали дві справи — особова справа І.Я. Акінфієва і справа «Наукового товариства» в Олександрівську, з яких ми черпаємо інформацію про культурне середовище та близьких людей, з якими працював Ю. Магалевський під час перебування в цьому місці [1]. Проте великою винагородою стала публікація у першому випуску щорічника науково-краєзнавчих матералів «Запорозька старовина» (1995 р.), на яку нам з готовністю вказали працівники Запорізької обласної універсальної наукової бібліотеки ім. О.М. Горького. Це стаття Михайла Забоченя «Художник з Олександрівська» [3], яка нам була невідома, хоч, як видно з дати, стала першою публікацією про Ю. Магалевського в наш час. Стаття містить саме ті відомості про початок творчого шляху художника, яких бракувало для нашого дослідження, зокрема, про його навчання в майстерні історичного живопису Вищого художнього училища при Петербурзькій академії

[1] Сьогодні в Інтернеті можна знайти відомості про І.Я. Акінфієва і побачити його портрет, який є тільки фрагментом полотна з експозиції Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д.І. Яворницького, але без вказівки на авторство.

мистецтв І.Ю. Рєпіна, і про його конкурсну картину та інші картини, і про його вчителя. Найперша приголомшлива «новина», яку ми довідалися аж через сто років — про конкурсну картину, яку ми бачили в Меморіальному будинку-музеї Д.І. Яворницького. «Репродукція цієї картини, — пише М. Забочень, — вміщена в журналі «Нива» № 43 за 1909 р. під назвою «Переможці»». Репродукція супроводжувалася невеликою анотацією, яка починалася так: «Картина Г. Магалевського (у Петербурзі його ім'я писали Георгій замість Юрій. — *І. Б.*) під назвою «Переможці» — яскрава сторінка з історії запорозького козацтва...» [3, с. 74]. Далі переповідався словами сюжет картини. Це перша публікація в пресі про Ю. Магалевського і одночасно позитивна оцінка його малярської роботи. До того ж вона є ще й офіційною вказівкою на творчу орієнтацію художника, до якого кола митців та якого напряму творчості він належить, про що свідчить і той факт, що в тижневику «Нива» час від часу друковано статті І.Ю. Рєпіна, який часто виступав у пресі.

Варто звернути увагу і на таку обставину: у той час, коли Ю. Магалевський перебував у Петербурзі (1898—1907 рр., а може, ще й 1909 р.), мистецька громадськість імперії переживала і жваво обстоювала багато резонансних, а то й скандальних подій, пов'язаних із художнім життям і Академією мистецтв, до яких був причетний І.Ю. Рєпін. Ще до вступу в Академію Ю. Магалевський, напевно ж, знав приголомшливу пригоду, яка сталася на персональній виставці всім відомого художника Іллі Рєпіна, де він вперше показав картину «Заропожці пишуть листа турецькому султанові». Велике унікальне полотно, яке притягало черги глядачів на виставку, викликало критику в пресі. Якийсь рецензент порівняв рєпінських запорожців з бандою, гуляками, «с кутілами із ресторана Палкіна». Стримано зустрів картину Лев Толстой, який сам вперше прийшов у майстреню Рєпіна, щоб познайомитися з ним, а глава «пєрєдвіжніков» В. Стасов, ніби-то шанувальник мистецтва І. Рєпіна і його друг, відгукнувся обурливо на регіт запорожців, мовляв, це предмет, не гідний пензля великого майстра. Як бачимо, критики зовсім не торкалися питання художньої майстерності та мистецтва.

І. Рєпін був ображений і обурений, але був він не із тих, хто поступається найдорожчим. Кинувся боронити своїх «Запорожців», виступав у пресі, писав листи. На адресу того, хто обізвав запорожців гуляками, гнівно писав, що вони забули про те, що до утвердження цього лицарського ордену їхніх братів тисячами забирали в полон і продавали, як скот, на турецьких ринках, і навіть була встановлена ціна на слов'янина.



Магалевський Ю. Перемогли. Фрагмент

Неважко уявити собі реакцію українських художників на ці події, а тим більше в українських художніх школах — Одеській та Київській. Адже ж Київську художню школу створив близький друг Іллі Рєпіна ще по Академії. Вони разом обговорювали цю ідею і зв'язків між собою не поривали все життя, а створенням картини про запорожців Микола Мурашко переймався на рівні з автором.

Можна думати, що цей галас, піднятий російською критикою довкола «Запорожців», не одного юного художника зробив «учнем Рєпіна». Як не можна не припустити й того, що ще перед вступом в Академію Юрій Магалевський знав «Листи про мистецтво» (1893—1894) І.Ю. Рєпіна, що друкувалися за договором з художником, який здійснив задля цього подорож по Європі. Свою подорож І. Рєпін почав з Польщі, з Кракова, і не випадково: там працював Ян Алоізій Матейко (1838—1893) — славетний художник і кумир поляків, неперевершений майстер історичного живопису.

І. Рєпін поспішав у Краків, бо окрім всього (обов'язків за договором) запланував собі намалювати портрет Яна Матейка. Адже він був улюбленим художником Іллі Юхимовича. І. Рєпін вперше познайомився з картинами Я. Матейка на Віденській світовій виставці 1873 р., де серед трьох робіт



Магалевський Ю. Перемогли. Фрагмент

було представлене й велике полотно «Люблінська унія» (1569). «Яка драма! Яка сила!» — писав Рєпін про нього в листі до І. Крамского. Пізніше Матейко створив полотна — монументальні композиції на видатні моменти польської історії «Грюневальдська битва» (1878) і «Костюшко під Рацлавіцями» (1888), які остаточно захопили І. Рєпіна «в полон». Планам художника про створення портрета Яна Матейка не судилося здійснитися. В той момент, коли І. Рєпін прибув до Кракова і одразу поспішив до майстерні великого маестро, всі вулиці міста були в траурному вбранні, переповнені людьми з траурними вінками: Ян Матейко помер... Звичайно ж, І. Рєпін затримався на кілька днів у Кракові, разом з поляками переживав цю непоправну подію, оглянув полотна майстра, а свої перші «Листи про мистецтво» присвятив великому польському художникові. Перший лист, ще до приїзду у Краків, він почав зі слів «Пишу вам, як і обіцяв, ... про мистецтво без всілякої тенденції» (переклад мій. — *І. Б.*). Початок багатозначний, якщо врахувати, що на той час він порвав з «пєрєдвіжнічеством», відкинувши його ідеї. В листі він знов і знов повторював: «Буду дотримуватися тільки мистецтва, і навіть пластичного мистецтва... Ніякі добрі наміри не зупинять мене перед поганим полотном» (переклад мій. — *І. Б.*) [8, с. 385]. Без будь-яких пояснень та мотивацій продовжив свій лист вже із Кракова після всього побаченого і пережитого. Він почав його своїм улюбленим афоризмом: «Без національності нема мистецтва». І. Рєпін продовжив розмову про Яна Матейка, якнайвище оцінюючи твори за те, що вони відображають «велику національну душу» художника, за те, що «в годину забитості, поневоленості своєї нації він (Матейко) розгорнув перед нею прекрасну картину колишньої її могутности і слави» [8, с. 388—389]. Так і здається, що ці слова підказані думками І. Рєпіна про свою Батьківщину, про Україну.

Тут нема можливості далі говорити про глибокий зміст листа та про справжні блискучі моменти художнього аналізу в натхненному листі І.Ю. Рєпіна. Скажемо, що як тільки лист вийшов друком, на нього одразу ж зреагував В. Стасов, для якого думки І. Рєпіна були неприйнятними. Він відписав Рєпіну «громовое письмо» (слова І. Рєпіна), яке художник отримав у Мюнхені і тут же відповів: «Виправдовуватися я не маю наміру і завжди буду писати й говорити, що думаю» [8, с. 493]. Рєпін припинив стосунки зі В. Стасовим.

Важко втриматися, щоб не навести прецікавий факт з часу перебування І. Рєпіна в Мюнхені. Відвідуючи майстерню професора Олександра Ліцен-Майєра, він зустрів тут серед студентів Миколу Івасюка з Буковини, який Рєпінові «сподобався більше всіх інших» [8, с. 407]. Це той самий Микола Івасюк, який був відомий всім художникам на еміграції і так випадково потрапив до рук сталінських особістів. Ось що пише І. Рєпін: «Он хорошо говорит поукраински и трактует большей частью украинские сюжеты: то казака с дивчиной, то запорожца в степи; уже много времени он разрабатывает «Въезд Богдана Хмельницкого в Киев». И здесь как нельзя лучше оправдалось мое убеждение о помехе профессора. Первый эскиз, который Ивасюк сделал сам, без всякого совета — лучший. Хотя общие пятна картины совсем европейские, а архитектура Киева — нечто краковское, готическое, но все же в эскизе есть жизнь и натуральность в сочинении. Но Лицен-Мейер, его профессор, забраковал его сцену, созданную непосредственным воображением, и ввел классическую условность — натянутую, театральную. В колорите вместо правдивых случайных тонов, которые всегда драгоценны, новы и непременно художественны, рекомендовано ввести избитые, банальные краски Пилота, Макарта и т. д. Ивасюк, однако, почувствовал это и отложил выполнение до

благоприятных условий. У него на стене я увидел своих «Запорожцев» в берлинской репродукции, очень плохо гравированных на дереве, с пухлым рисунком, с фальшивыми пятнами» [8, с. 407].

Та на цьому історія з «Листами» і оцінкою Я. Матейка не припиняється. У 1899 р., коли Юрій Магалевський вже навчався в майстерні І. Рєпіна, вчитель, полемізуючи з «Миром искусства», виступив у журналі «Нива» (1899, № 15) і у своїй статті назвав сліпими тих, хто не бачить весь потрясаючий трагізм цих історичних картин і незабутню пластику фігур і облич першорядних за своєю характеристикою і формою, якими переповнені всі картини Матейка.

Юрій Магалевський був свідком страшної події 9 січня 1905 р. і того, як вона відгукнулася в Академії. Розстріл демонстрації, в якій брали участь і студенти, був здійснений командуючим військами Петербурга великим князем Володимиром Олександровичем, який одночасно обіймав і посаду президента Академії мистецтв. Професор Академії В.О. Сєров з вікон Академії випадково був спостерігачем «страшної стрілянини в натовп на П'ятій лінії Василівського острова... він чув постріли і бачив убитих» [8, с. 485]. В.О. Сєров і В.Д. Полєнов направили в Академію своє знамените звернення з протестом проти того, що висока особа, винна в скоєнні цього «кривавого жаху», «стоїть на чолі Академії» [8, с. 485]. Віце-президент Академії граф Толстой не наважився навіть оголосити протест, в результаті чого і В. Сєров, і В. Полєнов вийшли зі складу Академії. Треба лиш додати, що І.Ю. Рєпіна ця справа особливо зачепила. Адже після смерті російського композитора Олександра Сєрова він опікувався його ще зовсім юним сином, який виявляв помітний художній хист. І. Рєпін відвіз Валентина в Київ до свого кума — Миколи Мурашка, у школі якого й навчався якийсь час майбутній відомий російський художник [8, с. 356]. Звичайно, І.Ю. Рєпін був обурений керівництвом Академії, але залишив її через два роки, у 1907, може ще й тому, що в його майстерні закінчували навчання учні з України. Серед них — Юрій Магалевський з Одеської школи (її Рєпін підтримував і поважав [8, с. 404, 492]) та М. Струнніков з Дніпропетровська, якого рекомендував І. Рєпіну Д.І. Яворницький, оскільки здібний хлопець не міг поступити до Академії через відсутність коштів [2]. Ілля Юхимович добре знав і розумів цю тяжку й морально принизливу ситуацію, бо сам переживав її і щиро поділяв прагнення хлопців до навчання, розуміючи необхідність доброї школи для виховання художника. Важило, очевидно, й те, що обидва молоді художники захоплено працювали над тематикою з історії Запорозької Січі.

Ось і логічно, природно дійшли до важливого слова — школа, і правомірного його уточнення — школа Рєпіна.

Автор статті «Художник з Олександрівська» М. Забочень пише про Юрія Магалевського саме в такому контексті та ще й висуває перед мистецтвознавцями необхідність дослідження давно назрілої теми, яку формулює по-своєму — «Запорозьке козацтво в образотворчому мистецтві», і вважає «однією з білих плям» в українському мистецтвознавстві [3, с. 73]. У зв'язку з цією загальною темою він пов'язує ім'я І.Ю. Рєпіна та його майстерню історичного живопису при Петербурзькій академії мистецтв, якою керував у 1894—1907 рр. Автор пише: «Він заохочував учнів, вихідців з України, розробляти теми з історії України. Зокрема, з історії запорозького козацтва». І вони створили «ряд картин, які належать до кращих здобутків українського образотворчого мистецтва. Це — «Тривога» Г.С. Крушевського (1899 р.), «Похорон кошового» О.О. Мурашка (1900 р.), «Збираються до морського походу» С.Ф. Чуприненка (1900 р.), «Гість із Запоріжжя» Ф.С. Красицького (1901 р.), «Козаки пішли» І.М. Шульги (1909 р.) та інші» [3, с. 74]. До цих імен відносить і Юрія Магалевського та його картину «Перемогли», репродуковану в журналі «Нива». Він називає й інші картини художника тієї ж тематики — «Потомок запорожців», «Відпочинок», «Вечір» та «Портрет академіка Л. Писаржевського» — усі 1909 р. [3, с. 74].

В переліку робіт інших художників, які працювали в історичному і батальному живописі та створили немало видатних полотен, він називає ще одну картину Ю. Магалевського — «Запорожці». Названі М. Забоченем полотна Ю. Магалевського ніде більше не згадуються і нам невідомі, хоч це не означає, що їх не було: доля його художньої спадщини відома.

Статтею «Художник з Олександрівська» М. Забочень фактично ставить питання про школу І. Рєпіна в українському історичному живописі, представ-

ником якої вважає і Ю. Магалевського. З ним не можна не погодитись. Це саме школа в широкому творчому та мистецтвознавчому розумінні, учні якої здобували не тільки фаховий вишкіл, але й духовно-світоглядний гарт. Її засадничою основою були афористично сформульовані вчителем принципи творчості, які він любив повторювати. Про перший — «Без нації нема мистецтва» — вже говорилося попередньо. Другий — «Ми мусимо добре малювати» [8, с. 17] — він в різних варіантах повторював постійно. «Добре малювати» — означало володіти рисунком і малярськими техніками. Третій, що стосувався ставлення до західноєвропейського новітнього мистецтва та його численних напрямків, розлого викладений у «Листах про мистецтво». Він об'єднував перші два і наповнював широким охопленням мистецтва та відчуттям мистецького процесу. «Ніякі зовнішні заохочення не створять здорове мистецтво, ніякі академії, ніякі геніальні художники-вчителі не в стані не тільки створити, але й правильно розвинути талант», — писав він у сьомому листі, вражений тим, що в спеціально побудованій для навчання учнів майстерні Матейка його учнів нема і нема спадкоємця Матейка [8, с. 403]. Молодих художників приваблював Париж. «Туди, як у нас на Запоріжжя у свій час, стікаються тепер всі гарячі голови...» [8, с. 403]. Проникливий і чесний у своїх судженнях про мистецтво, І. Рєпін пише: «Мистецтво кожного народу фатально проходить всі фази свого розвитку. Ніякі заходи не допоможуть переступити свій архаїчний період. Все, що ступить вперед під впливом більш культурної країни, відірвавшись художнього зростання своєї нації, буде їй чужим, і хоч викличе велике здивування спеціалістів, врешті забудеться...» [8, с. 402].

Ю. Магалевський, бувши безпосереднім учнем І. Рєпіна (мабуть, одним із останніх), пізнавав ці настанови не тільки за публікаціями в пресі, а за роботою, у творчому спілкуванні з учителем у майстерні історичного живопису, сприйняв їх повністю. Щобільш, прагнув розвивати їх у нових історичних умовах, поширюючи на громадську діяльність та творчість. Не помилимося, коли скажемо, що це й штовхнуло його у вирішальний момент у вир боротьби за незалежність і державність, коли, за його ж словами, український народ сам вирішував справу свого самовизволення. Підтвердженням цього є слова самого Ю. Магалевського, сказані П. Ковжуну під час їхньої зустрічі на одній із ділянок фронту у 1920 р.: «Люблю стару козаччину, люблю й нову» [4, с. 3]. Тоді ж Юрій Магалевський сказав: «Збираю матеріал до кількох картин із визвольної боротьби на більших полотнах... Як повернемося додому — нічого не хочу, лиш хочу малювати й малювати. А тем маю стільки, що й не знаю, чи встигну все виконати» [4, с. 3]. Скромний Ю. Магалевський ні слова не сказав про портрети (оті 150, що залишив у Кам'янці-Подільському). А П. Ковжуну своєю «кремезною постаттю у гарному селянському жовтому кожусі, довгими вусами» здався таким, що «ніяк не підходив під поняття мистця, а скоріше отамана, полковника чи добірного сотника», хоч замість зброї у бойових умовах мав у руках невеликий шкіцівник та касетку з фарбами через плече [4, с. 3]. Не знати, яке «поняття про митця» мав на увазі П. Ковжун. Він так до кінця і не зрозумів Юрія Магалевського — ні тоді, під час фронтової зустрічі, ні пізніше, коли разом долали емігрантські труднощі і навіть жили на одній квартирі по приїзді до Львова, і коли разом створювалши ГДУМ... А був П. Ковжун талановитим графіком і діяльним організатором художнього життя у Львові. Не будемо дорікати цьому самовідданому борцеві за нове українське мистецтво, який вболівав, щоб воно не поступалося західноєвропейському, розвивалося в єдиному з ним руслі, а не залишалося на рівні провінціалізму. У цьому устремлінні він був не один, з ним — цілий гурт молодих художників, об'єднаних в АНУМ і влаштовувані ними виставки «українських парижан», європейських і місцевих українських художників. Все це прекрасна правда. Але є і прикра правда: не замислився ні П. Ковжун, ні його однодумці над тією «кремезною постаттю», що постала перед вперше при фронтовій зустрічі. Не зрозумів і того, що ця справді дуже помітна монументальна постать з'явилася у вирішальний історичний момент на межі двох епох, навіть на самому розграниченні епох, на гребені стихії, відкриваючи можливість іншим — молодому поколінню — з бою увірватися в нову епоху історії України. І воно увірвалося і помчало далі, тільки оком кинувши на кремезну постать «в жовтому селянському кожусі» і вловивши в ній символічний образ «отамана, полковника чи добірного сотника». Цей образ був втіленням реалізованого гро-

мадянського покликання Юрія Магалевського, і можемо стверджувати, що його створив своїм життям і чином митець Юрій Магалевський, вихованець майстерні історичного живопису Іллі Рєпіна, який при першій же нагоді побратимові по фаху й боротьбі висловив найголовніше про себе: «Люблю стару козаччину, люблю й нову». Після того, як ми вже побачили картину Ю. Магалевського «Перемогли» («Запорожці відбили атаку турків») у Дніпропетровському національному історичному музеї ім. Д.І. Яворницького, нам став зрозумілий зміст і вага цих слів: художник відкрив свою творчу концепцію і свої плани, одразу й обгрунтовуючи їх та не забуваючи і по свого вчителя.

І.Ю. Рєпін зажив великої слави і популярності в народі, написавши славнозвісних «Запорожців». Його школа історичного живопису в українському малярстві зросла на тій же тематиці і на тому ж грунті народної любові до свого козацтва. Ю. Магалевський заявив про себе як художника і вихованця школи І. Рєпіна також картиною, присвяченою запорожцям. Саме як представник школи і вболівальник за її зміцнення в українському мистецтві він прекрасно розумів, що не можна і далі без кінця писати запорожців «в дусі Рєпіна», як уже виробилося визначення. Потрібен рух, розвиток. Сама історія подбала про це, і Юрій Магалевський не пропустив — відчув, побачив цей момент душею і оком митця. «Люблю стару козаччину, люблю й нову» — чеканно і точно висловив свою художню програму і концепцію. П. Ковжун не зрозумів його і через інші важливі причини (зокрема, мобільний, демократичний графік і неспішний, мислячий історичними категоріями монументаліст). Звернемо увагу на те, що це були представники різних поколінь і різниця у світоглядних оцінках та сприйнятті одних і тих же подій були відмінними. Закономірна і стара як світ проблема поколінь, яку називають «конфліктом поколінь». Тут не було конфлікту, а саме непорозуміння, в якому кожен залишався собою. Юрій Магалевський не відповідав на критику, бо що відповідати. Хіба міг пояснювати щось про «школу І. Рєпіна», щоб втягувати дороге йому ім'я вчителя в безплідні дискусії чи вивертати перед публікою найсокровеніші глибини душі? Ніколи не міг собі цього дозволити і не дозволив кремезний чоловік, що був схожий Ковжунові на отамана, полковника чи добірного сотника.

Не міг змінити свого погляду й П. Ковжун, не бачивши його основного — програмного монументального твору, якого й досі не бачать глядачі, бо він не представлений в експозиції, а висить у вузькому коридорі фонду музею. Тут не було конфлікту, бо попри все обидва художники самовіддано працювати на ниві українського мистецтва. П. Ковжун конче прагнув творити модерне українське мистецтво у тісному зв'язку із західноєвропейським. Юрій Магалевський також прагнув творити нове українське мистецтво, однак, не полишаючи нічого цінного в минулому, що встигли привласнити інші.

Безвідносно до осіб, як складне мистецьке явище, розглядав це питання, очевидно ж, актуальне в художньому житті Львова 20—30-х років, Микола Бутович. Талановитий графік, який у своїй творчості не розлучався з козацькою тематикою, інтелектуал і ерудит, не встряваючи у дискусії, писав, по суті, явища: «...Мусимо широко відчинити вікно для західної культури. Думаємо, що колишнє гасло Зерова «Засвоюймо джерела европейської культури, ... щоб не залишитися назавжди провінціалами» ... актуальне, інакше занидіємо в «самовпевнености, небажанні вчитись, в зарозумілости»... Але одночасно не заперечуємо потреби відродження нашого національного мистецтва та щодо небезпеки загальноевропейськости» [9, с. 360]. Вказавши на серйозність цих питань, Микола Бутович доходить висновку, що ними повинні займатися спеціалісти-мистецтвознавці: «Признаємо і потребу корисної праці наших теоретиків мистецтва. Їх завданням є тут, як каже Вестекер, «розбивати те, що затримує ріст національного мистецтва» [9, с. 360]. Навівши думку німецького мистецтвознавця, Микола Бутович додає з притаманним йому гумором: «Та тільки не способом «чаромутія», ниткоплутства та диктаторського гуляйпільства. Завдання їх, щодо цього, можна прирівняти до завдання квочки, що, допомагаючи курчатам вилупитись. розбиває дзьобом шкаралупу яйця. Але біда, коли квочка гатить дзьобом. як молотом, і топче яйця ногами» [9, с. 360].

Сьогодні, з відстані часу, визнаємо повну рацію М. Бутовича, думки якого перегукуються з висловленими у наш час думками М. Забочення у статті «Художник з Олександрівська». Цікаво, що й перші серйозні й високі оцінки творчості Юрія Магалевського зробили таки львівські мистецтвознавці М. Струтин-

ська, І. Федорович-Малицька, М. Струтинський, які підтверджені й сучасними дослідниками і залишаються в силі й сьогодні. Не знаючи всього того, що встановлено нашими пошуками й дослідженнями, Михайло Струтинський дивовижно точно визначив творче покликання Юрія Магалевського. Поділяючи його думки про те, що Ю. Магалевський заповідався на майстра історичного живопису, додамо, що він є таким майстром, і, за передбаченням І. Федорович-Малицької, займає належне гідне місце в історії українського малярства. Сучасним мистецтвознавцям лиш належить ще немало попрацювати над виявленням його творів і по можливості вичерпною мистецтвознавчою оцінкою його доробку та внеску в українське національне мистецтво.

1. Державний архів Запорізької області. — Ф. 58. — Оп. № 1. — Спр. № 40 (Дело о награждении Директора Александровского городского коммерческого училища им. Статс.-Секретаря Графа С.Ю. Витте действительного Статского Советника Ивана Яковлевича Акинфиева).
2. *Бекетова В.М.* Портрет на дверях / В.М. Бекетова // Летопись Причорномор'я. — 2001. — № 5. — С. 78—80.
3. *Забочень М.* Художник з Олександрівська / М. Забочень // Запорозька старовина. — Запоріжжя : Запоріжжя, 1995. — 168 с.
4. *Ковжун П.* Ю. Магалевський / П. Ковжун // Назустріч. — Львів, 1935. — 15 грудня. — № 24. — С. 3.
5. *Магалевський Ю.* Олександрівськ — Київ: (Спомини 1917—1918) / Ю. Магалевський // Календар-альманах «Дніпро» на звичайний рік 1931. — Річник 8. — Львів : Накл. укр. товариства допомоги емігрантам з Великої України, 1931. — С. 61—72. — (Обкладинка М. Бутовича).
6. *Магалевський Ю.* Останній акт трагедії: (Етап визвольної боротьби українського народу. 1917—1920) / Ю. Магалевський. — Львів, 1928. — 55 с.
7. *Магалевський Ю.* Тихі герої / Ю. Магалевський // Літопис «Червоної Калини». — Львів, 1931. — Ч. 1. — С. 15—17.
8. *Репин И.Е.* Далекое близкое / И.Е. Репин. — М. : Искусство, 1964. — 512 с.
9. Українські мистецькі виставки у Львові. 1919—1939 : Довідник ; антологія мистецько-критичної думки / автор-упорядник Р.М. Яців. — Львів : Львівська національна академія мистецтв ; Інститут народознавства НАН України, 2011. — 696 с.
10. *Яворницкий Д.И.* Как создавалась картина «Запорожцы» / Д.И. Яворницкий // Художественное наследство. И.Е. Репин. — М. ; Л., 1949. — Т. 2. — С. 98—105.
11. *Яців Р.* Українське мистецтво ХХ століття: ідеї, явища, персоналії / Р. Яців. — Львів : Афіша, 2006. — С. 159—176.

Ivan Bilan

YURI MAHALEVSKY: AVANT-GARDE CRITICISM AND THE ARTIST'S UNPLIABILITY

In the article have been presented some factual materials as for the early period of Yuri Mahalevsky's creative artistry and personal rising in I.Repin's studio. The artist's conflict with art criticism through the first decades of XX c. has been put under analytical consideration.

Keywords: Repin school, academism, historical painting, criticism.

Иван Билан

ЮРИЙ МАГАЛЕВСКИЙ: АВАНГАРДНАЯ КРИТИКА И НЕУСТУПЧИВОСТЬ ХУДОЖНИКА

В статье на фактологическом материале освещается ранний период творчества художника Юрия Магалевського и становление его в мастерской И.Е. Репина. Анализируется конфликт художника с художественной критикой первой трети XX в.

Ключевые слова: школа Репина, академизм, историческая живопись, критика.



Марія КОСТЕЛЬНА

ТВОРЧИЙ ПОШУК У ДИЗАЙНІ КОСТЮМІВ ПРЕДСТАВНИКІВ ЛЬВІВСЬКОГО БУДИНКУ МОДЕЛЕЙ 1950—1970-х рр.: КОНСТРУКТИВНІ ТА ДЕКОРАТИВНІ ОСОБЛИВОСТІ

Проаналізовані магістральні напрямки реалізації творчого пошуку в дизайні костюма на прикладі діяльності представників Львівського будинку моделей 1950—1970 рр. Прослідковується еволюція конструктивних та декоративних особливостей жіночих та чоловічих костюмів, спроектованих львівськими модельєрами вказаного періоду. Наголошується на ролі національної стилістики при формуванні засад декорування костюмів, характері стилізації та переосмисленні української «лінії» у моделюванні костюма. Важливим аспектом у процесі пропонованої статті стало встановлення особливостей впливу тогочасної європейської моди на формування стилістики оздоблення, лінії силуету та конструкторсько-технологічних рішень.

Ключові слова: Львівський будинок моделей, декорування, лінія силуету, конструктивні особливості.

Розвиток українського дизайну костюма наскрізно пов'язаний з діяльністю провідних осередків, серед яких одне з ключових місць безперечно належить Львову. Саме тут після Другої світової війни відбулось створення Львівського будинку моделей, на базі якого здійснювались творчі пошуки у царині формування візуальної виразності костюмів, як на рівні декорування, так і на рівні конструкторсько-технологічних пошуків. Не менш вагомо, що саме на базі цієї установи відбувалось вдосконалення професійної майстерності випускників Львівського державного інституту декоративного та прикладного мистецтва, нині Львівської національної академії мистецтв, яка є провідним генератором концептуальних та образно-пластичних експериментів у царині української моди.

На сьогодні немає цілісного дослідження, у якому була б максимально розкрита проблематика розвитку творчих пошуків у дизайні костюма на прикладі дільності художників та конструкторів Львівського будинку моделей, практичні результати яких фактично стали підвалинами сучасної школи львівського моделювання. Пропоноване дослідження — спроба формувати структурно цілісну парадигму розвитку львівського моделювання костюма, котра наразі розкрита досить фрагментарно, фактично без урахування того, яким чином відбувалась зміна модних тенденцій та характер інспірацій української художньої культури. На нашу думку саме через рокриття специфіки 1950—1970-х рр. можливо забезпечити комплексне розуміння проблематики еволюції української моди, а відтак формувати певні прогностичні концепції, орієнтовані на теоретичний аналіз та укладення концепцій розвитку дизайну костюма та стратегій їхньої промоції.

Комплексного дослідження творчої діяльності представників Львівського будинку моделей 1950—1970-х рр. немає, проте спорадична інформація щодо специфіки діяльності цієї установи є у виданнях, присвячених проблематиці розвитку українського декоративно-ужиткового мистецтва другої половини XX ст. Зокрема, важлива інформація, передусім фактажного характеру, була отримана з видань «Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва» та «Мистецтво оновленого краю».

Із сучасних досліджень можемо також виділити публікації Х. Турко, у статтях якої важливе місце займає аналіз діяльності Львівського будинку моделей. Проте специфіка наукових інтересів

Х. Турко визначена проблемами розвитку текстильних експериментів на базі установи, відповідно вивчення проблематики конструктивного та декоративного вирішення костюмів висвітлено фрагментарно. Таким чином, через відсутність комплексного дослідження сформовано наукову новизну пропонованої статі.

Специфіка мистецьких практик завжди передбачала цілісність творчого процесу, не зважаючи на кордони як політичні, так і соціокультурні. Власне, аналізуючи стан сучасного дизайну костюма в Україні, складно не помітити, наскільки інтегрованою є вітчизняна мода у світовий контекст, як інтенсивно відбуваються процеси взаємообмінів на рівні стилістики та технології.

Саме з огляду на цей фактор вивчення історичних аспектів розвитку моделювання костюма передбачає не тільки аналітичне опрацювання візуального матеріалу, пов'язаного з певним осередком, але і комплексний аналіз тогочасних тенденцій у світовій практиці. Специфіка соціального устрою в СРСР безперечно не могла дозволити існування домів моди у західноєвропейському форматі, і саме тому з'явилась альтернатива. Власне на базі будинків моделей відбувався творчий пошук, який був до певної міри суголосний практикам європейської фешніндустрії, однак концептуально та формально пластично переосмислений.

Варто наголосити, що будинки моделей в УРСР вирізнялись певною близкістю до світових трендів. Це, однак, не зумовлювало втрати власного творчого пошуку, що можна виразно простежити на прикладі колекцій, виконаних у Києві та Харкові, але, на нашу думку, особливої уваги у вказаному контексті заслуговує саме львівський осередок, з його акцентом на розробку унікального декоративного вирішення та постійним пошуком технічного вдосконалення, формуванням нових конструкторських та образно-декоративних рішень.

Львівська школа дизайну костюма практично протягом всього свого існування акцентувала ствердження національної лінії у мистецькій практиці. На нашу думку, це явище є абсолютно логічним у світлі специфіки цього мистецького осередку, адже, аналізуючи передумови діяльності Львівського будинку моделей 1950-х рр., потрібно звернутись до особливостей дизайну костюма попереднього періоду, коли місто перебувало у складі відновленої Польської Республіки [2, с. 166—167].

Основним джерелом для встановлення об'єктивної ситуації, безперечно, є тогочасні періодичні видання, серед яких доцільно виділити «Нову хату» та «Жінку». Власне ці журнали демонструють магістральні тенденції у царині моди, фіксують пошуки тогочасних модельєрів та поради щодо формування стильного гардеробу львів'янки 1930-х рр. Суттєво, що більшість концепцій, відображених у публікаціях «Нової хати» та «Жінки», перегукуються з тим, що згодом запропонувала як основну ідею діяльності Львівського будинку моделей головний художник І. Тіпакова-Єлізарова. Цей підхід фактично визначив провідне джерело інспірації, яким стало українське народне мистецтво, як на рівні естетики, так і на рівні конструктивних та образно-пластичних рішень.

Автори (переважно анонімні або позначені монограмами) статей і дописувачі колонок «Нової хати» і «Жінки» акцентують, що сучасність потребує постійної підтримки народних засад образно-декоративного вирішення, традиції переосмисленої, трансформованої до потреб часу. І ця концепція, на їхню думку, максимально коректно може отримати своє безпосереднє відображення у колористичному підході та стилізації конструктивних рішень костюма.

Потрібно зауважити, що колорит, як одну з наріжних форм відображення національної ідентичності, розкривають ще представники українського модернізму. Так, Олександра Екстер вважала, «що молоді слов'янські народи виявляють свою енергію саме в яскравих мажорних фарбах». Очевидно, що І. Тіпакова-Єлізарова була ознайомлена з таким концептом, а отже прийняти традиції львівської школи дизайну костюма для неї було органічним продовженням творчого пошуку.

Вагомо, що розкриття концепції адаптації «української лінії» у дизайні костюма знайшло відгук практично на всіх рівнях — від теорії до власне процесу проектування. Зокрема відомо, що до співпраці з метою зростання ефективності діяльності та проведення творчого пошуку у Львівському будинку моделей було долучено дослідників народного мистецтва, костюма та фольклористики, зокрема знакову постать для локального мистецького осередку — Катерину Матейко, яка була у складі художньої ради Львівського будинку моделей. До складу худ. ради

входили також: Турин — перший голова союзу художників (з когорти Сельського), Леопольд Левицький (графік), Новаківський С.О. (гол. архітектор м. Львова), Фіголь Д.І. (директор етнографічного музею), Сидорович Савинна Йосипівна (зав. фондами етнографічного музею).

З огляду на це, та аналізу візуальних матеріалів ескізів та фото костюмів 1950—1960-х рр., зокрема робіт М. Токар, можна встановити превалювання інспірацій народного мистецтва [2, с. 167]. Це буде стосуватись декоративного вирішення, передусім застосування стилізованих рослинних мотивів, більшість з яких походять з вишивки та тканих виробів (переважно етнографічних осередків на території Прикарпаття, Гуцульщини, частково Поділля).

Зокрема, варто звернути увагу на інтенсивне застосування мотиву чотирипелюсткових квітів, які разом з естетичним аспектом відображали певні культурні архетипи та сакральну, здебільшого оберегову символіку. Доволі часто така інтерпретована архаїка могла поєднуватися з европеїзованим та цілком актуальним кроєм (у цьому контексті також потрібно відзначити, що такий підхід згодом розпочали використовувати представники львівської школи дизайну костюма кінця XX — початку XXI ст., що окремим дослідникам, зокрема О. Цимбалюк, дало змогу сформувати доволі цілісну парадигму особливостей інтерпретації етно-мотивів у моделюванні другої половини XX ст.).

Проте потрібно вказати, що звернення до мотивів вишивки не пов'язувалося виключно зі специфікою львівського осередку, адже, як відзначає Н. Галкіна, застосування мотивів народного мистецтва, створених ручним або машинним способом, належало до особливостей періоду кінця 1950-х рр. Серед інших особливостей застосування декоративного доповнення в оздобленні одягу варто зазначити специфіку розташування, що типологічно пов'язане з такими частинами моделі:

• кайма по нижній частині сукні;

• облямування викрою горловини одиниці комплекту;

• підкреслення поясної частини сукні;

• верхня або ж нижня партія рукавів одиниці комплекту або ж сукні.

Такий підхід щодо вирішення декоративного доповнення моделей зумовив виразну фіксацію національного концепту у дизайні костюма львівськими модельєрами, які у своїх роботах візуалізовували інспірації кращих зразків орнаментики різних етнографічних регіонів України, що згодом забезпечило визнання львівського осередку і поза СРСР [2, с. 166]. Щодо особливостей конструктивного вирішення костюмів, створених художниками та конструкторами Львівського будинку моделей, то у 1950-ті рр. зберігався класичний підхід до трактування лінії силуету, зі збереженням певного крою [1, с. 165].

Зокрема, можна чітко виділити три основні типи, які отримали відображення у колекціях, створених львівськими модельєрами. Перший з них демонструє продовження класичної лінії і фіксує образ, відомий у практиці цього осередку (за візуальними матеріалами «Нової хати») ще у 1930-ті рр. — прямий крій сукні.

Другий варіант, відзначений Н. Галкіною, як один з ключових передбачав створення силуету, що поєднував широку спідницю з доволі щільним ліфом, а це сприяло створенню доволі специфічного художнього образу, який є знаковим для української моди другої половин 1950-х рр. Третій варіант вирішення дизайну костюма був відносно менш розповсюдженим і передбачав застосування крою, який формував доволі просторий силует так званого «плаття-сорочки».

Натомість у 1960—1970-ті рр. у вирішенні моделей, створених представниками Львівського будинку моделей, відбулась серія новацій, які стосувались як вирішення силуету, так і декоративного доповнення. Це було зумовлено декількома факторами, серед яких поява нових типів технічного устаткування, впровадженням «шкали типорозмірозростів» та активним застосуванням тканин синтетичного походження, а також комбінованих з натуральними волокнами.

Такий підхід спровокував певну типізацію, орієнтування на масове виробництво, а відтак діяльність будинків моделей поступово починає орієнтуватись не на масового споживача, а на індивідуальну роботу. Саме тому основна увага у вирішенні силуету переходить до варіювання специфіки внутрішніх ліній [2, с. 166—167]. Доцільно звернути увагу, що ця тенденція, вірогідно, була пов'язана не тільки з тенденціями світової моди, яка у 1970-ті рр. входить у чергову стадію образно-пластичного експериментування, але й соціокультурними чинниками, серед яких не останнє місце належить пошуку візуалізації різних форм ідентичності.

Так, нові силуети виразно розкривали гендерні та вікові особливості потенційних категорій споживачів, їхні ключові соціальні пріоритети, частково професійну ідентичність. Доцільно розглянути у цьому ракурсі жіночі комплекти, зокрема спроектовані М. Солодким, який у царині творчого пошуку часто звертався до інспірування західноєвропейської моди. Власне, ця тенденція є явищем цілком закономірним саме для творчого пошуку львівських модельєрів.

Адже, як ми попередньо зазначали, вже у процесі становлення Будинку моделей виразна увага надавалась розкриттю специфіки західноукраїнського регіону, для якого поряд з адаптаціями до вимог сучасності етно-традицій була стабільно характерна взаємодія з простором Західної Європи. Саме тому можна стверджувати, що роботи, створені львівськими митцями у 1970-ті рр., є свідченням і культурної самоідентифікації, одним з елементів якої було відчуття близькості до європейського цивілізаційного поля.

Отже, на цей момент мода, зафіксована на прикладі колекцій Львівського будинку моделей, демонструє опосередковану візуалізацію окцидентального взаємозв'язку регіону. Однак тут також варто відзначити, що жоден з цих аспектів не отримав би розкриття, якщо б керівники Львівського будинку моделей не робили серед пріоритетів діяльності установи акцент на збереження та продовження кращих традицій західноукраїнського регіону, зокремі і в 1930-х рр., в період інтенсивної абсорбації та переосмислення напрацювань кращих європейських дизайнерів костюма.

Відповідно, як чоловічі, так і жіночі комплекти, створені у вказаний період представниками Львівського будинку моделей, фіксують пошуки, суголосні західноєвропейським, безпосереднім свідченням чого є колекції чоловічого одягу, створена М. Солодким, де вжито і характерний геометрично-клітинковий орнамент і в крої переважають звужені штани. Зазначимо, що такий підхід до трактування чоловічної моди виявився доволі результативним, що, зокрема, засвідчено тенденціями 2009—2013 рр., періоду, коли як світові, так і українські дизайнери звернулись до нового переосмислення результатів творчих пошуків 1970-х рр., що відображено як у застосуванні специфічного типу крою штанів, суголосного розробкам М. Солодкого, так і у вирішенні декору тканин варіативними комбінаціями геометрично-кліткових орнаментальних схем.

Окрім того, варто звернути увагу на ще один суттєвий аспект, який отримав новий вимір у діяльності Львівського будинку моделей 1970-х рр. [2, с. 166—167]. Ми вже вказували, що зростає увага до розкриття особливостей гендерного та вікового характеру, і, зокрема, до наймолодшої категорії потенційних споживачів.

Так, великого значення у вказаний період починають надавати зразкам дитячого одягу, в яких інтенсивно продовжується лінія етно-інспірацій. На нашу думку цей фактор свідчить про зміну одного з ключових стереотипів, згідно з яким проблема естетики костюма пріоритетно належить споживачам відносно старших вікових категорій. Трансформація цього підходу знаменує ще одну соціокультурну окцидентальну рису моди — її, до певної міри, тотальність та актуальність для різних категорій потенційних реципієнтів.

Доцільно вказати, що такий підхід є зразком дуалістичності концепції конструктивного та декоративного вирішення, яке пропонували представники Львівського будинку моделей у дизайнерському вирішенні дитячих костюмів. Так, окрім окцидентальності, це явище демонструє органічне впровадження у дитячу моду мотивів, пов'язаних з українським народним мистецтвом, передусім на рівні декоративного вирішення.

Так, провідними оздоблювальними мотивами стали візерунки, інспіровані вишивкою, декоративними тканинами західних регіонів України, де ключовим було створення нової форми за умови збереження ключових рис впізнаваності. Такий підхід безперечно дає змогу стверджувати про те, що і надалі на дитячу моду суттєвий вплив мали принципи дизайну костюма, орієнтовані на дорослу аудиторію, однак на рівні крою відбувся суттєвий пошук, у межах якого було здійснено виокремлення рис органічності для розкриття специфіки силуету дітей різних вікових категорій.

Таким чином, можна констатувати, що діяльність Львівського будинку моделей 1950—1970-х рр. є виразно орієнтованою на розкриття двох аспектів — нове осмислення традицій та застосування стильових пошуків західноєвропейської моди. Варто наголосити, що такий концепт знайшов своє впровадження на всіх рівнях розробки колекцій — від появи ескізів, розробки специфіки крою, програми деко-

рування до безпосередньої візуалізації. Важливо також відзначити характер змін, які відбувались на різних етапах вказаного періоду, так якщо 1950-ті роки передбачали певну традиційність у роботі з концепціями та матеріалами, то 1960-ті, а згодом і 1970-ті рр. принесли серію експериментів, що стосувались крою, асортименту виробів та формування нових груп цільових аудиторій, а також створення силуетів і форм, які підкреслювали особливість української моди на цей період.

Отже, на ґрунті досягнутих результатів можна стверджувати, що завдяки такому постійному творчому пошуку стало можливим формування візуальної концепції «львівської школи моделювання», її виразного та чітко впізнаваного образно-декоративного методу.

1. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / ред. Я. Запаско. — Львів : ЛНУ, 1969. — 192 с.
2. *Чарновський О.* Декоративно-прикладне мистецтво / О. Чарновський // Мистецтво оновленого краю. — К. : Мистецтво, 1979. — С. 119—172.

Maria Kostelna

ON CREATIVE SEARCH IN COSTUMES DESIGNED BY THE REPRESENTATIVES OF LVIV FASHION HOUSE DURING 1950s TO 1970s: CONSTRUCTIVE AND DECORATIVE PECULIARITIES

The article has presented an analytic study in general directions of artwork search realized in costume design practice during 1950s to 1970s and exemplified by creative works of representatives of Lviv fashion house . Author's main attention is devoted to evolving of constructive and decorative features women's and men's costumes elaborated by Lviv designers in mentioned period. The role of national stylistics in formation of basic costume decoration, character of stylizations and reconsideration of the Ukrainian «line» in costume modeling have been underlined. The important point in tasks of present article is definition of influence of European fashion on the formation of decoration stylistics, profiling lines and constructive technological solutions.

Keywords: Lviv fashion house, decoration, profiling lines, constructive features.

Мария Костельна

ТВОРЧЕСКИЙ ПОИСК В ДИЗАЙНЕ КОСТЮМОВ РАЗРАБОТАНЫХ ПРЕДСТАВИТЕЛЯМИ ЛЬВОВСКОГО ДОМА МОДЕЛЕЙ 1950—1970-х гг.: КОНСТРУКТИВНЫЕ И ДЕКОРАТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Анализируются магистральные направления реализации творческого поиска в дизайне костюма на примере представителей Львовского дома моделей 1950—1970 гг. Прослеживается эволюция конструктивных и декоративных особенностей женских и мужских костюмов, предлагаемых львовскими модельерами указанного периода. Акцентируется роль национальной стилистики при формировании основ декорирования костюмов, характере стилизации и переосмысления украинской «линии» в моделировании костюма. Важным аспектом задания предлагаемой статьи стало определение особенностей влияния европейской моды указанного периода на формирование стилистики отделки, линии силуэта и конструкторско-технологических решений.

Ключевые слова: Львовский дом моделей, декорирование, линия силуэта, конструктивные особенности.



Христина ПРИЙМАК

ОСОБЛИВОСТІ ТРАДИЦІЙНОЇ СОРОЧКИ СОКАЛЬЩИНИ
кінця XIX — початку XX ст.

Висвітлюються художні особливості народної сорочки Сокальщини: принципи її формотворення (крій), способи декорування та символіка орнаментики і колористичного вирішення. Досліджуються також причини зміни зовнішнього вигляду сокальської сорочки, що відбувалися впродовж її еволюції, та глибина впливу сусідніх культурних традицій.

Ключові слова: сорочка, Сокальщина, натільний одяг, вишивка, орнамент, декорування.

Одяг відображає всі сторони буття соціуму. Саме тому вчені мистецтвознавці та етнологи звертаються до нього, щоб глибше зрозуміти історію народу в процесі його етнічного самовизначення.

Кожен регіон України, навіть кожне село має свої особливості у декоруванні, колористиці й ношенні одягу. Мета моєї статті — дослідити художньо-конструктивні особливості сорочок Сокальщини.

Сокальщина цікава тим, що народний одяг цього району має багато спільних рис з одягом Поділля, Опілля, Холмщини. Провести чітку межу між цими етнографічними районами складно, оскільки еволюційні процеси розвитку культури того чи іншого народу завжди передбачають взаємозбагачення через взаємовпливи сусідніх культурних традицій .

Українська традиційна сорочка привертала увагу дослідників-етнографів ще з XIX століття, коли відбувався активний процес колекціонування творів народного мистецтва та формування музейних колекцій. Деякі відомості збереглися у рідкісних виданнях, в архівах та фондах у вигляді рукописів, а також у живописних та графічних роботах. Значні матеріальні цінності знаходяться в музейних та приватних колекціях, а також у фотоархівах. Власне вже з другої половини XIX ст. музеї поповнюються завдяки етнографічним експедиціям у регіони. В цей період почалося наукове опрацювання традиційного українського народного вбрання, в т. ч. сорочок, і їх численних локальних відмінностей.

Основною частиною статті є фактологічний матеріал, що охоплює понад 30 одиниць жіночих сорочок досліджуваного періоду, що здебільшого зберігаються в музейних фондах, а також в приватних колекціях. Для вивчення відбирались зразки з найбільш оригінальним декором.

Наприклад, «Сорочка зі шнурками». Це характерна у художньому вирішенні техніка, яка застосовувалася у цьому локальному осередку. Використання *снурка* — тут і оригінальний мотив, і техніка вишивання. Вважалося, що слово *снурок* є ніби якимсь випадковим місцевим, чи запозиченим діалектом, але це зовсім не так. Словник Б. Грінченка подає: «Снуровиці і шнуровиці — слова тотожні» [4, с. 163]. Звідси і пояснення назви сорочки, прадідівська глибинність її походження.

Ця сорочка за конструкцією — уставкового типу. На її уставках основним композиційним мотивом є «волове око». Мотив укомплектований з

елементів «волові голівки» у восьмигранну геометричну фігуру за допомогою вміло використаних доповнень вушко- та ріжко-подібних відростків. Живописно-унікальним є колористичне виконання елементів у мотиві. Восьмигранник обрамлений лінією чорного кольору на білому тлі орнаментального поля. Характерно, що біле тло (прозір в орнаментах не вишивається, а залишається просто біле полотно) тканини у цьому орнаменті зашито білими нитками муліне.

Основна орнаментальна стрічка уставки обрамлена шнурками з обох сторін. Два із них виконані в монохромній гамі (чорним або темнокоричневим кольором), а решта в поліхромній гамі поперемінно відрізками кольорів, що переважають і в основному орнаменті уставки. Кольорові відрізки в шнурку розміщені в такому повторі, що знизу і згори утворюють діагональні лінії, які створюють ілюзію динамічного ритму (безконечного повтору) орнаментальної стрічки уставки.

Для вишивок Сокальщини характерні легкі узори рукавів жіночих сорочок, які справляють враження тонкого мережива. Вони виконуються переважно чорним кольором поверхневим шиттям — хрестиком, стебнівкою. З часом у виробах цього району поширюються густі, без пробілів геометричні візерунки, колірна гама насичується жовтим, червоним, синім. Найкраще проявляються у вишитих сорочках Сокальщини своєрідність і багатство вміло скомпонованого рослинного орнаменту. Рослинні і геометричні орнаменти поєднані в них у безлічі варіантів, внаслідок чого створена велика кількість найбільш різновидних, багатих візерунків [6].

Як згадує Б. Сокальський [11], який на власні очі ще бачив ці сорочки, вишивка у сокальчан була геометричною, дрібного рисунку, червоного або чорного кольорів, або й обох разом, інколи з додатком жовтого. В XIX ст. вишивали переважно манжети і коміри, які було видно з-під верхнього одягу. Є підстави припускати, що в давніших часах Сокальщина користувалась геометричними взорами. Їх зразки залишились і до сьогодні, хоча й в невеликій кількості; для них є характерним дрібний рисунок і невелика різноманітність [6, с. 10]. Десь на зламі XIX—XX століть з'являється квітчастий орнамент. Спершу у формі «віночків» — гирлянд, великих букетів різнорідних квітів — майже завжди по одному рядові. Взір квітистий, вишитий по обох боках шва, віддзеркалений. Творились прекрасні композиції з різнорідних квітів, колосся, винограду, калини, з пташками чи метеликами. Як відзначають знавці, взори ці не мають подібних, хіба дещо у вишивці Чернігівщини [7, с. 269—270].

Знавець українського народного мистецтва Лідія Бурачинська характеризує квітчастий орнамент сокальської вишивки як «далекий відгук козацького бароко» [8, с. 187—196].

Рослинні орнаменти відзначаються особливою легкістю композиції і малюнка. Характерним для більшості вишивок цього походження (кінець XIX ст.) є чорний колір, який контрастує з білим фоном лляного доморобного полотна. Згодом (в XX ст.) спостерігається сполучення кольорів: чорного з червоним і золотисто-жовтим, а в 1930-х роках у вишивках уже переважає багатоколірність (7—10 різних кольорів). В цілому добір кольорів у вишивках народних майстрів Сокальського району вказує на високо розвинений естетичний смак та розуміння краси їхніх майстринь. Сокальські вишивки виконані переважно хрестиками на численних нитках полотна, а також мереживом, стебнівкою, рідше пласким гаптом.

Збережені у Національному музеї у Львові (НМЛ) зразки народного мистецтва Сокальщини походять з кінця XIX — початку XX століть

У НМЛ зберігається жіноча сорочка, вишита у 1906 році Ганною Томашівською з села Бишева. Зроблена з льняного полотна, з широким відкладним коміром, який зв'язується червоною гарасівкою (вовняною стрічкою). Ця сорочка є типовим зразком сокальської вишивки, її орнаменту і способу його розміщення.

Орнамент сорочки однокольоровий, викладений чорною ниткою, хрестиковим швом і стебнівкою. Комір вишитий довкола вузьким візерунком, який в'ється по кривулі. Закінчення творить два ряди стебнівки.

Багато прикрашений рукав. Вишивка на ньому поєднана з уставкою-мереживом, зробленим у вигляді прозорої кривульки. Прикраса складається ніби з двох частин квітчастого мотиву і укладається відповідно на уставці і частині рукава. Більші квіти, чергуючись з дрібними китичками, проходять пасмом по всій ширині рукава. Вони становлять одну

композиційну цілість. Вишитий на уставці орнамент має трохи інший характер. Він виразніший, переважають в ньому мотиви великих листків.

Вздовж рукава розміщені три візерунки: два ближче до уставки, а один — на невеликому відступі від манжета — «дудів».

Чим ближче до низу візерунки звужуються й композиційно легшають. У першому зверху є пишна китиця з квіток — волошок, маку та буйного пшеничного колосся на легко хвилястій гілці. Нижчий скомпонований з пуп'янків і листочків. Він ніби доповнення попереднього.

Ближче до зап'ястя на рукаві вишита вузька смужка з дрібного листя і ягідок. Відокремлену частину становить зап'ястя, вишите квітками і викінчене обвідкою з клинців, кривуль і стебнівки.

На декор рукава спрямована вся творча думка вишивальниці. Вишивка на ньому викладена серією горизонтальних візерунчастих смужок, віддалених одна від одної гладкими полями білого фону різної ширини. В такому поєднанні малюнок правильно і красиво заповнює площу: оздоба сорочки творить одну завершену цілість. В цьому своєрідність мистецького таланту вишивальниці Томашівської.

З настанням зими, а саме в перід вечорниць, в селах, та й навіть у містах України, дівчата та старше жіноцтво брались до рукоділля. Найпоширенішим і найулюбленішим заняттям дівчат і молодиць (а іноді й хлопців) у цей час було вишивання. Це було обумовлено не тільки розкішним розмаїттям візерунків, які хотілося відшити, але й те, що в такий майстерний спосіб кожна дівчина ладнала собі майбутній весільний посаг, тобто придане. Відтак, вишивали велику кількість рушників, хусточок, готували весільну сорочку собі та нареченому.

На Сокальщині багато вишивальниць здобуло славу прекрасних талановитих майстрів. В селі Ільковичі були відомі своїми роботами Марія Ковалько і Марія Маковська, в селі Довжнів — Марія Піндюк, Параска Пінковська, Ксеня Костюк, в Стенятині — Катерина Шамбровська та Параска Яценюк. Їхні прегарні вишивки експонувалися на виставці «Показ льону, конопель і вовни», влаштованій в 1934 році в Сокалі. Згодом славилися вишивальниці й ткалі Ганна Седолус з села Ромош, Емілія Ворона з Комарова, Марія Олійник та Катерина Дяків з Тетевчиць, Катерина Баран з села Сушно [9, с. 64—72].

У зібраних зразках є сорочки, виткані з конопляного прядива, лляного полотна. Перші були для будня, а другі — на свято.

Жіночі сорочки Сокальщини пошиті з домотканого полотна з *поликами*, *уставками*. Полик — це чотирикутний шматок полотна, вшитий у плечовій частині. Полики часто є вишиті. Уставка — це вишивка у верхній частині рукава, яка з'єднується, примережується до полика. Внизу рукав завершується манжетом. Жіночі сорочки були з домотканого полотна з уставками і, переважно, виложистим коміром. Сорочки були додільні, тобто довгі, а також з поперечним підрізом нижче талії, які називалися сорочка *з підточкою*. У сорочці з підточкою низ — *підточку* — пришивали з грубшого полотна.

Проаналізувавши жіночі сорочки, що вдалося оглянути в музеях та приватних садибах, можемо сказати, що вони мають три види комірів: невисока стійка, невеликий виложистий комірець, який паралельно поширений на всій Сокальщині, та комір великий виложистий, не зовсім звичної форми. Спереду на шиї він викладається, а на карку опущений нижче, але не круглий, а зрізаний рівно, як у матроській формі, або має форму трикутника. В народі побутувала думка, що розмір коміра свідчив про посаг нареченої, — чим більший був комір, тим багатша була дівчина, адже не всі жінки були спроможні витрачати полотно на таку додаткову розкіш [6, с. 5].

Окрім того, зустрічаються ще сорочки без комірів, а лише з квадратним зрізом.

Що стосується характеру засобів шиття, то тут більш поширеною є вишивка хрестиком і сам стиль орнаментальних мотивів. Завдяки простоті і доступності ця техніка була легкою для виконання і перезнімання узорів, надавала широкі можливості для колірної розробки площини орнаментальних мотивів, насамперед у червоно-чорній гамі. Техніка вишивання хрестиком повсюдно витісняє давні традиційні засоби шитва, сталу колористичну гаму та орнаменти, типові для кожного етнографічного регіону [5, с. 35].

У жіночих сорочках робили розріз-пазуху спереду, збоку, а в більшості — посередині. Пазуха у жіночих сорочках досить велика, може бути не вишита, а може бути й вишита. Цю вишивку на грудях спереду нази-

вають *манишкою*. Найчастіше у сорочках вишиті *комір, манишка, полики, уставки, рукави*.

Традиційно вишивані узори не переносилися механічно, як зараз, із чужих зразків. Кожна вишивальниця досконало володіла «мовою» орнаментального письма, відчувала енергетику кольорів, поєднувала їх зі своїми почуттями і помислами в єдине мереживо, що мало стати оберегом як для неї самої, так і для чоловіка чи дитини.

Саме після найбільш спустошливих набігів татарських орд, а це було на початку XVII ст., які залишали по собі лише згарища і руїни, у тяжкому смутку жінки цього краю поклялися носити на білих сорочках лише чорну вишивку. Чи це легенда, чи переказ, але традиційна сорочка Сокальщини — вишивка чорним по білому. Цікаво те, що така легенда поширена і на Західному Поділлі.

У вишивальниць було, і понині зберігається безліч «таємниць», пов'язаних не лише з технікою вишивання, добором ниток, а й із так званим «закриванням» сорочки: цей магічний обряд вивершення, «закривання» був присутній у всіх видах людської діяльності. У будівництві хати кожен етап будівництва основних конструкцій теж завершували так званою «квіткою». А вишивальниця залишала у потаємному місці свій «замочок» — особливий оберіг від чужого ока. Рука вишивальниці, нитка, ведена її рукою, завиває, закручує ті промінці енергій, що творять на полотні мережані узори [10, с. 11].

Важливо, що вишивка Сокальщини зберегла давні магічні мотиви-символи. Вишивальне мистецтво, майже нічого не втрачаючи із своїх надбань, поступово нагромаджувало орнаментальне багатство. В орнаменті переважали геометричні елементи-ромби або геометризовані квіти-розетки.

Кожне село Сокальщини могло б дати цікаві фрагменти оригінальних зразків вишивок. Час їх вишивання — самий кінець XIX — початок XX століття, є і пізніші. Вони — зразкові еталони-символи цього, поки що маловідомого вишивального осередку Львівщини. Їх аналіз дає можливість охарактеризувати орнаментально-композиційну систему вишивок, простежити перехід від геометричних до геометризовано-рослинних, квітково-галузкових узорів, побачити варіанти їх вдалого взаємопоєднання [3, с. 5]

Птахи в українців завжди були священними, самі боги перетворювались на птиць, тому люди поклонялися їм. «Барвінок» — символ немеркнучого життя. Ромбічні узори були символом родючості. Ромб із крапкою посередині — символ засіяного поля. Круг, розетка — зображення Сонця. Казковими візерунками прикрашали сорочки, підтички, очіпки — прагнули до краси, до самобутності. Готували дівчата собі на все життя з тонкого вибіленого полотна.

Вишивана сорочка — символ здоров'я, краси, щасливої долі, родової пам'яті, любові, святості, оберіг. Народ ставився до вишиванок як до святині. Вони ревно зберігалися і передавалися з покоління в покоління, з роду в рід як родинні реліквії. Вишивка на грудях захищає душу людини від руйнування та занепаду. Як правило, ці українські обереги пройшли крізь віки і нині символізують чистоту почуттів, глибину безмежної любові.

Узагалі сорочки, що побутували в Сокальському районі наприкінці XIX — на початку XX ст., орнаментовані рослинними, геометричними і рослинно-геометричними візерунками (чорно-біла, червона-бордова-синя-жовта, бордова-чорна-синя — здебільшого кольорова гами). Такою ж є і орнаментика рушників: рідкісні елементи архаїки і панування руж (троянд). Це явище є елементом загального процесу зниження семіотичного статусу речей, що саме й уможливлює використання в даному випадку таких мотивів.

Орнамент як такий мав уже здебільшого декоративне значення, його мотиви втратили глибинне прочитання. Використання саме таких мотивів знижує значення цих речей як фактів народного мистецтва (втрачення самобутності), але вони повною мірою зберігають своє значення як факти етнографічні (свідчення об'єктивного процесу модернізації суспільства). В орнаменті переважали геометризовані квіти — розетки.

В деяких селах (Завишень, Перетоки) сорочки трапляються з багатоколірною вишивкою, в інших — вишиті червоною заполоччю технікою низинки (с. Княже), ще в інших — червоно-чорне вишиття рослинним орнаментом, який або геометризований, стилізований, або реалістичний (с. Ільковичі). Тут дуже малий відсоток геометричного декору. В основі композицій хвилясті гілочки, китиці квітів, маки, лілії, листочки винограду, виноград.

В деяких селах були розповсюджені сорочки, вишиті червоними і чорними нитками з переважанням орнаменту рослинного характеру: рожа серед дубово-

го листя, волошки (с. Стенятин), стилізоване дубове листя, грона ягід калини або винограду, кривуляста гілка з листочками конюшини (с. Поториця), багатопелюсткові квітки, восьмипелюсткові, симетрично укладені чорні й червоні розетки-зірки (с. Скоморохи), троянди (Сокаль), лілії (с. Угринів).

Вишиття виконували техніками *хрестик* (майже на всій території), іноді *гладь за ниткою — штампування* (с. Спасів) та *низ* (с. Ільковичі).

Сорочки з чорним геометричним малюнком носили жінки Сокальщини протягом досить довгого періоду на знак тяжких спустошливих набігів татар на цей край. Пізніше такі сорочки носили вже лише літні жінки, а вишиті здебільшого червоним полюбляли молодиці. Та це були святочні сорочки, а в будень надягали сорочки, вишиті хрестиком лише на поликах і погрудках.

По Першій світовій війні у сокальський взір приходять різні барви. Поряд з темно-червоним, зеленим, фіолетовим, звичайно й національні кольори. Цими кольорами вишивали і краватки, і пояси, робили ґердани. За ці національні взори, коли знайдено в когось у час вивозу українців у 1946—1948 роках, суворо карали, тому багато жінок, щоб не нищити всього, в поспіху випорювали частину вишиття [9].

Сьогодні важко говорити про архетипи колористики, бо у минулому столітті для українського орнаментального мистецтва були часи еклектичного руйнування архетипів. Все ж гармонія вишивки — це завжди відображення внутрішнього світу вишивальниці.

Вишивка в наш час активно мігрує, приміром, зразки сокальської сорочки знаходимо на Сколівщині, Бродівщині, Радехівщині, а також в Горохівському районі Волині тощо. Переплітаються в сучасному шитві мотиви подільських, буковинських, гуцульських, надбужанських сорочок. Але типові відмінності все ж можна помітити.

Зібрана колекція зразків автентичних сорочок Сокальщини, що вирізняються елементами крою, колористикою, композиційним розміщенням елементів вишивки, орнаментикою спонукала до збереження вишивки рідного краю. Адже збирати давні зразки найтиповіших вишивок з окремих сіл Сокальщини, одного з регіонів нашої України, — актуальна і вкрай необхідна справа. Копітка пошукова робота збирача зразків-фрагментів вишивки Сокальшини поки-що аматорська, але ця робота потрібна. Адже вишивку необхідно класифікувати, погрупувати за місцем виконання і походження, скомплектувати у відповідні альбоми.

Аналіз фактологічного матеріалу дає змогу охарактеризувати орнаментально-компорзиційну систему вишивок, простежити процеси виконання геометричних, геометрично-рослинних і квітково-галузкових узорів, спостерігати деякі варіанти їхнього взаємопоєднання.

Хочеться виокремити цінність тих фрагментів вишивок, які вирізняються високою технічною, графічною і орнаментальною культурою виконання. Вражає вишуканість кольорової гами: вишивки одно-, дво- і багатоколірні.

Отже дослідження вишитих сорочок Сокальщини дає змогу стверджувати, що цей район виділяється локальними художніми виражальними засобами. Це оригінальне варте уваги явище в мистецтві вишивки українського народу — життєдайне джерело для творчості сучасних майстрів.

1. *Васіна З*. Український літопис вбрання / З. Васіна. — Т. 2. — К. : Мистецтво, 2006. — С. 164—170. — (Книга-альбом).
2. *Вовк Х*. Студії з української етнографії та антропології / Х. Вовк. — К. : Мистецтво, 1995. — 336 с.
3. *Возниця О*. Вишивка рідного краю / О. Возниця. — Дрогобич : Коло, 2005. — 68 с.
4. *Грінченко Б*. Словник української мови. — Т. 4 / Б. Грінченко. — К. : Лексикон, 1996. — С. 163. — (Репринтне видання 1909 р.).
5. *Кара-Васильєва Т*. Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю» / Т. Кара-Васильєва, З. Чегусова. — К. : Либідь, 2005. — 280 с.
6. *Куцяба Н.П*. Методичні розробки з технології виконання та техніки вишивання сокальської сорочки / Н.П. Куцяба. — Сокаль, 2008. — 32 с. — (Рукопис).
7. *Стельмащук Г.Г*. Етнологи української діаспори про національні строї українців / Г.Г. Стельмащук // Народознавчі зошити. — 1996. — № 4. — С. 269—270.
8. *Стельмащук Г.Г*. Лідія Бурачинська — дослідниця народного мистецтва (на матеріалах 1930—1939 рр. часопису «Нова хата» / Г.Г. Стельмащук // Мистецтвознавство-2000. — Львів, 2001. — С. 187—196.
9. *Чехович С*. Сокальщина / С. Чехович // Надбужанщина. Історико-мемуарний збірник. — Львів ; Торонто, 2004. — С. 64—72.
10. *Чумарна М*. Вишивання долі. Символіка і техніка вишивання / М. Чумарна. — Львів : Апріорі, 2009. — 87 с.
11. *Sokalski B*. Powiat Sokalski pod wzgledem geografichnym, etnograficznym, historycznym i ekonomicznym / B. Sokalski. — Lwow, 1899. — 345 s.

Khrystyna Pryimak

ON PECULIARITIES OF TRADITIONAL SOKAL CHEMISES
in the late XX and early XX cc.

The article has thrown light upon some peculiarities of traditional women's chemises produced in Sokal region. Attention has also been paid to the creation principles, decoration and symbolic meaning in traditional ornament. Probation of reasons as for the changes in original appearance of chemises, that took place in evolution of their decorative means and the influence of nearby cultural traditions.

Keywords: Chemise, Sokal, clothes worn next to the skin, embroidery, ornament, decoration.

Хрыстына Прыймак

ОСОБЕННОСТИ ТРАДИЦИОННОЙ РУБАШКИ СОКАЛЬЩИНЫ
конца XIX — начала XX вв.

Излагаются художественные особенности народной рубашки Сокальщины: принципы ее формотворения (крой), способы декорирования и символика орнаментики и цветового решения. Исследуются причины изменений внешнего вида сокальской рубашки, которые происходили на протяжении ее эволюции, глубину влияния соседних культурных традиций.

Ключевые слова: рубашка, Сокальщина, нательная одежда, вышивка, орнамент, декорирование.



Лілія ІВАНЕВИЧ

ТРАДИЦІЙНЕ ВБРАННЯ УКРАЇНЦІВ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ: ОСОБЛИВОСТІ КЛАСИФІКАЦІЇ

Внаслідок аналізу відомих і маловідомих праць та музейних фондових колекцій у статті висвітлюється проблема дослідження предметів народної ноші українців Західного Поділля XIX — першої половини XX ст. Вперше подається спроба створення розширеної класифікації традиційного вбрання західних подолян з урахуванням відмінних ознак їх комплексів.

Ключові слова: народна ноша, традиційне вбрання, українці Західного Поділля, фондові колекції музеїв, класифікація, костюм, натільний, поясний, плечовий і верхній одяг, головні убори, взуття, прикраси, пояси, доповнення до одягу.

Серед широкого спектру традиційно-побутової культури українців історико-етнографічного регіону Поділля особливо виділяється народна ноша як цінна матеріальна та духовна спадщина України в цілому. Актуальність дослідження цієї проблематики, починаючи від середини XIX ст., не зникає й до сьогодні. До того ж усі субрегіони Поділля, зокрема Буковинський, Західний, Східний та Центральний характеризуються, окрім спільних ознак. певними специфічними відмінностями в крої, оздобленні, способі поєднання й носіння та, як наслідок, класифікації складових народного костюма. Особливо своєю багатоаспектністю і оригінальністю вражає комплекс традиційного вбрання українців Західного Поділля. З огляду на це саме проблематиці дослідження та класифікації народної ноші українців Західного Поділля XIX — першої половини XX ст. присвячується наша стаття.

Працюючи у фондах музеїв, ми насамперед зіштовхнулися з проблемою чіткого та однозначного визначення історико-етнографічних кордонів Західного Поділля. Аналіз минулих досліджень відображає значний спектр різних поглядів щодо обрисів Поділля як історико-етнографічного регіону та Західного Поділля як його субрегіону. Враховуючи історію виокремлення території Поділля й аналіз наукових концепцій стосовно проблеми формування кордонів регіону, спробуємо визначити історико-етнографічні межі його Західної локальної зони.

Західне Поділля охоплює рівнинно-горбисту територію між Прикарпаттям і Східним Поділлям і становить значну частину Тернопілля, за винятком теренів, які входять до історичних Волині й Опілля. Насамперед, окреслимо приблизні кордони Західного Поділля по річках, зокрема, на заході — Стрипа, на півдні — Дністер, на сході — Збруч. На півночі межа проходить по обрисах Підволочиського і Тернопільського районів. Виходячи з цього, ми використаємо в історико-етнографічних дослідженнях Західного субрегіону Поділля наступні райони Тернопільської області: Борщівський, Бучацький, Гусятинський, Заліщицький, Підволочиський, Теребовлянський, Тернопільський і Чортківський [21]. За цією концепцією Західне Поділля межує із Буковиною, Волинню, Опіллям, Покуттям та Східним Поділлям.

Історіографія досліджуваної теми охоплює праці видатних науковців й етнографів кінця XIX — початку XX ст. та радянського періоду, що містять найперші спроби класифікації українського тради-

ційного вбрання чи його окремих груп, а саме: Я. Головацького (1877) [17], Х. Вовка (1928) [14], В. Білецької (1929) [6], К. Гуслистого і С. Колоса (1961) [4], О. Воропая (1966) [15], І. Спаського (1970) [37], К. Матейко (1977) [29], Г. Горинь (1986) [18], Д. Крвавича і Г. Стельмащук (1988) [40]. Вдосконаленню запропонованих класифікацій сприяли ґрунтовні дослідження таких зарубіжних і вітчизняних учених, як: Л. Бурачинської (1992) [12], Г. Стельмащук (1993, 2013) [38; 39], Т. Кари-Васильєвої (1994) [25], Т. Ніколаєвої (1994, 1996, 2005) [33; 34; 35], К. Матейко (1996) [30], М. Білан і Г. Стельмащук (2000) [5], Т. Кари-Васильєвої та А. Чорноморець (2002) [26], Л. Лиганової (2003) [28], Л. Булгакової-Ситник (2005, 2008) [10; 11], Л. Булгакової-Ситник і Т. Лозинського (2013) [19], З. Васіної (2006) [13], О. Федорчук (2007) [41], О. Косміної (2008) [27] та Г. Врочинської (2008) [16]. Певне значення для формування класифікації строю західних подолян мають праці: Л. Булгакової (1994, 1996) [8; 9], Н. Николин (1994) [32], Г. Савки (2008) [36], Г. Медведчук (2010) [31] та Л. Іваневич (2013, 2014) [20; 22; 23; 24]. Безпосередньої класифікації костюма українців Західного Поділля ще не сформовано, окрім запропонованого огляду народної ноші подолян Борщівщини в альбомі-каталозі музейних фондів Борщівського краєзнавчого музею [7]. Як бачимо, актуальність озвученої проблеми все більше привертає увагу науковців, і не лише.

Переконливим доказом цього стала наша дослідницька робота з фондовими колекціями подільського строю різноманітних музеїв і, передусім, Тернопільського обласного краєзнавчого музею, що яскраво презентує одіж західних подолян. Загальна чисельність етнографічної групи «Тканини» складає 12 тис. 48 предметів, з яких, завдяки плідній співпраці з директором музею Костюком Степаном Володимировичем, головним зберігачем фондів Ленчук Іриною Мирославівною та завідувачем сектором збереження фондів Крохіною Наталією Іванівною, ми опрацювали 9532 предмети. Найбільше у колекції представлений народний стрій українців насамперед Західного Поділля, значно меншу частку займають зразки ноші з Опілля й Волині та інших регіонів України. Причому традиційний костюм західних подолян яскраво презентований складовими елементами практично усіх груп народного комплексу вбрання, насамперед оригінальними вишитими жіночими й чоловічими сорочками, поясним жіночим (запаски, обгортки та спідниці) і чоловічим одягом, нагрудним (камізельками, кептарями тощо) та різноманітним верхнім (особливо кожухами різного крою) одягом, головними уборами, поясами, прикрасами і взуттям [3].

Цінні за обсягом і довідковим апаратом колекції зразків народної ноші містяться в Музеї етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України у Львові. Експозиція музею складається з етнографічного відділу (понад 44000 одиниць) і відділу мистецького промислу (більше 28000 одиниць). Містять етнографічні фонди й окремі предмети традиційного комплексу вбрання українців Західного Поділля. Зокрема завдяки співпраці з директором Інституту народознавства НАН України Павлюком Степаном Петровичем, заступником директора з музейної роботи Чмеликом Романом Петровичем та провідними зберігачами фондів музею Янчук Олесею Любомирівною, Супонєвою Ольгою Іванівною і Петрів Галиною Ярославівною ми дослідили вишиті сорочки, поясний, плечовий і верхній одяг та пояси. Але головну вартість для нашого дослідження склали унікальні головні жіночі й чоловічі убори та різноманітні прикраси, особливо з бісеру [1].

Особливу цінність становлять фонди Національного музею ім. А. Шептицького у Львові, які на сьогодні налічують понад 100 тис. експонатів українського мистецтва та національної культури. На окрему увагу заслуговує зібрання складових елементів традиційного строю західних подолян. Передусім внаслідок співпраці з директором музею Кожаном Ігорем Володимировичем і заввідділом народного мистецтва Собуцькою Любавою Андріївною нам вдалося опрацювати цікаві зразки вишитих сорочок, жіночого поясного й верхнього одягу, взуття та прикрас [2].

На основі аналізу створених класифікацій та опрацьованих власноруч фондових колекцій названих музеїв здійснимо спробу вперше сформувати класифікацію народної ноші українців Західного Поділля з урахуванням відмінних ознак їх комплексів на фоні загальнорегіональних ознак. Зауважимо, що при складанні класифікації ми зазначали про статеву приналежність певних складових подільського кос-

тюма за необхідністю. В усіх інших випадках мається на увазі, що названий елемент строю могли носити як жінки, так і чоловіки. Крім того, ми позначали окремо ті різновиди складових національної ноші (або їх другорядні назви), які побутували лише на території Західного Поділля в цілому чи, зокрема, у якомусь його куточку (районі, селі).

Загалом українське народне вбрання XIX — першої половини XX ст. характеризується передусім комплексністю. Базову основу цих комплексів, у свою чергу, складають різноманітні за ознакою функціонального використання групи компонентів. Отож, за визначеними критеріями у традиційному костюмі українців Західного Поділля XIX — першої половини XX ст. виділяють:

I. Основний комплекс вбрання, до якого відносять:

1). *Групу натільного одягу* — до кінця XIX ст. цей вид як чоловічого, так і жіночого строю складала виключно *сорочка*, що різнилася способами крою, декорування та носіння:

а) *жіночі сорочки* за способом крою плечової частини ділять на:

• без плечових швів (*тунікоподібні*, *вперекидку* (Борщівський р-н, Зах. Под.), *перекидні*, *перегинкові сорочки* (с. Міжгір'я, Борщівський р-н, Зах. Под.), *хлоп'янки*) бувають: з бочками або без — поширений на Зах. Под. тип сорочок;

• з плечовими вставками (*уставкові*, *вуставкові*, *поликові*, як їх підтипи: *зморщені* (*морщенки*), *рясовані сорочки*, сорочки з відрізною *підточкою-спідницею* або *галькою*) — найбільш поширений на Зах. Под. тип сорочок;

• з суцільнокрійним рукавом (*безуставкові*, *безвуставкові* чи *безполикові*) — найдавніший поширений на Зах. Под. тип сорочок;

• з нагрудними, плечовими або нагрудно-плечовими кокетками (*сорочки на кокетці*) — на Зах. Под. зустрічаються з початку XX ст.;

• *сорочки-блузки* (*блузи*, *блузки*, *блюзки*) — довжиною до талії, переважно з рукавами реглан, набули поширення на Зах. Под. з 30-х рр. XX ст.;

б) *чоловічі сорочки* за способом крою плечової частини поділяють на:

• без плечових швів (*тунікоподібні*, *вперекидку* (Борщівський р-н, Зах. Под.), *перекидні*, *перегинкові*) бувають: з бочками або без — найбільш поширений на Зах. Под. тип сорочок;

• з плечовими вставками (*уставкові*, *вуставкові або поликові*) — поширений на Зах. Под. тип сорочок (місцева назва — *кошуля*);

• з нагрудними, плечовими або нагрудно-плечовими кокетками (*сорочки на кокетці*) — поширений на Зах. Под. тип сорочок;

2). *Групу поясного або стегнового одягу* становить:

а) *жіночий поясний одяг*, зокрема:

• незшитий: одно- та двоплатові *запаски* (ткані килимовою технікою (*килимові*) або поперечними смугами (*перебірні*); рясовані в дрібні складки; вишиті; з вовняними френзелями або без);

• частково зшитий розпашний: *горбатки* (*горботки*), *обгортки*, *опинки*;

• зшитий глухий — це *спідниці* різної конструкції: *бурка* (спідниця з трьох пілок — Тернопільський р-н), *гранатова спідниця* (темно-синя оксамитова спідниця в три пілки, призібраних у складки — Підволочиський р-н, Зах. Под.), *димка* (смугаста полотняна спідниця), *мальованка* (вибійчана полотняна спідниця), *мушестрова* або *смушестрова спідниця* (оксамитова спідниця — Підволочиський р-н, Зах. Под.), *пікова спідниця* (з тонкої вовняної фабричної тканини бордового кольору з узорною фактурою — Бучацький р-н, Зах. Под.), *спідниця в складки плісе* або *рясна спідниця* (Борщівський р-н, Зах. Под.), *спідниця вибійка* або *димка* (з домотканого узорчастого вибитого полотна — Тернопільський р-н), *спідниця-літник* (*літник* — з майже прозорої вовняної тканини у тонкі смуги або клітинку), *репсова спідниця* (Гусятинський р-н, Зах. Под.), *рясована спідниця* або *цісарська* (тонко вовняна темно-синя у білі смужки, пошита з трьох прямих пілок, зібраних крім передньої у дрібні складки, по низу з тасьмою «*щіточка*» — Підволочиський р-н, Зах. Под.), *шаленівка* (*шалянівка*, *шалінова* — вибійчана спідниця з домотканого полотна чи фабричної вовняної тканини з рослинним орнаментом; *спідниця шеланова* або *квітчаста* — Тернопільський р-н);

• додатковий поясний одяг: *фартух-запаска* (тканий або з тканин), *фартух* (*хвартух*, *попередниця* — полотняний, оксамитовий або з інших тканин);

б) *чоловічий поясний одяг* — різноманітні сезонні штани: з лляних чи конопляних полотен або тканин —

гачі (гате, гаши), *порти (портки, поркениці, портяниці)*, *рисовані штани (гармонійки, рісовані, рясовані)*, *сподні* (Чортківський р-н, Зах. Под.), *штани вибиванки*; з сукна — *холошні (холоші)*.

II. Допоміжний нагрудний або плечовий одяг, що включає:

1). *Нагрудний одяг без рукавів*: жіночий — *байбараки* (довгі прямоспинні безрукавки з оксамиту (*машестру*) — с. Самолусківці, Гусятинський р-н, Зах. Под.), *безрукавки* (з різних тканин середньої довжини), *горсети* (*лейбики* — безрукавки з панбархату середньої довжини (с. Самолусківці, Гусятинський р-н, Зах. Под.)), *горсети* (*горсетки*, *горсики* — переважно короткі безрукавки), *жупани* (прямоспинні безрукавки з оксамиту середньої довжини — Гусятинський та Тернопільський р-ни, Зах. Под.), *камізельки*, *кафтани* (довгі камізельки з оксамиту, призібрані в талії — Підволочиський р-н, Зах. Под.), *кептарі* (*кептарики*, *кожушки*, *куці кожушки*, *мунтяни*, *півкожушки* — короткі хутряні безрукавки), *кожушини* (*кожушанки* — хутряний нагрудний одяг з цільнокроєними короткими рукавами — с. Шупарка, Борщівський р-н, Зах. Под.), *кірсетки* (*корсетки* — безрукавки середньої довжини), *лейбики* (хутряні безрукавки різної довжини), *сердаки* (довгі прямоспинні безрукавки з вовняного сукна — Тернопільський р-н, Зах. Под.), *станіки* (безрукавки з оксамиту — Бучацький р-н; *станічки* — Гусятинський р-н, Зах. Под.); чоловічий — *безрукавки*, *бруслики*, *жилетки*, *кептарі* (*кептарики*, *кожушки*, *мунтяни* — короткі хутряні безрукавки), *кожушини* (хутряний нагрудний одяг з цільнокроєними короткими рукавами — с. Шупарка, Борщівський р-н, Зах. Под.), *лейбики* (хутряні безрукавки);

2). *Нагрудний одяг з рукавами*: жіночий — *кабатики* (*кабати*), *катанки* (смугасті полотняні або сукняні), *кохти* (*кофти*, *кофти-польки*), *куртаки*, *куртки*, *літники* (з легкої смугастої доморобної тканини); чоловічий — *піджаки* (Гусятинський р-н, Зах. Под.), *полотняні куртки* (чисто білі або біло-сині смугасті — Зах. Под.).

III. Верхній або становий одяг, у якому виокремлюють:

1). *Осінньо-весняний*:

а) *плащоподібний верхній одяг*:

• *кабат* — верхній жіночий одяг з оксамиту, розширений від талії (Чортківський р-н, Зах. Под.);

• *опанча* — довгий верхній прямоспинний одяг із коміром стійкою та капюшоном (*бородицею*, *богородицею*, *каптуром*, *кобкою*) із сірого або темнокоричневого домотканого сукна, розширений до низу бічними клинами (у Борщівському р-ні місцева назва капюшона — *капиця*, *капуза*);

б) *довгий верхній одяг з сукна*:

• *гунька* — довгий прямоспинний одяг з коричневого сукна без коміра (*гуня* — Гусятинський р-н; *манта-гунька* — Зах. Под.); довгий одяг з коричневого сукна приталеного крою, до низу розширений рясами, з виложистим коміром (місцева назва — *кафтан*, Підволочиський р-н, Зах. Под.);

• *жупан* — жіночий одяг з крамної чорної тканини, відрізною талією і двома складками позаду та оксамитовим коміром (Підволочиський р-н, Зах. Под.);

• *капота* — верхній довгий жіночий суконний одяг з великим шалеподібним коміром (Зах. Под.);

• *полька* — верхній довгий жіночий суконний одяг з відрізною спинкою та зборами, облямований чорним атласом або вельветом (Зах. та Сх. Поділля; *полька* або ще місцева назва *блузка*, *блуза* — Теребовлянський р-н, Зах. Под.);

• *пешек* (*сіряк*) — верхній довгий чоловічий одяг з темно-коричневого сукна, прямоспинного крою, з двома боковими фалдами і коміром стійкою (Бучацький р-н, Зах. Под.);

• *свита* — довгий верхній одяг з білого, брунатного, сірого або чорного сукна, прямоспинного крою, з приталеними підрізними чи відрізними спинками та боковими клинами або без них, із коміром стійкою або виложистим коміром, а чоловічий — ще й з *кобкою* (Зах. Под.); довгий верхній одяг з коричневого сукна, коміром-стійкою, прямоспинного крою та з боковими клинами (Борщівський та Бучацький р-ни, Зах. Под.);

• *свитка* — довгий, широкий верхній святковий чоловічий одяг з сукна, з великим шалевим коміром з кольоровою вишивкою і шнурами (Зах. Под.);

в) *короткий верхній одяг з сукна*:

• *катанка* — верхній одяг із чорної тонкої фабричної вовняної тканини прямоспинного крою, подовжена та розширена донизу з відкладним коміром (Теребовлянський р-н, Зах. Под.);

• *куртина* — верхній суконний одяг до пояса;

• *сермяга* (*гунька*, *сукман*) — верхній чоловічий одяг із темно-коричневого, рідше білого (сіро-

го) сукна приталеного крою із коміром стійкою (Зах. Под.);

• *сіряк* (*сірак*, *сірячина* (Чортківський р-н) — Зах. Под.) — короткий верхній одяг приталеного крою, довжиною до колін або до середини колін, з доморобного білого, темно-коричневого, сірого або чорного сукна, з широким відкладним коміром чи невеликим коміром стійкою, жіночий — відрізний у талії та рясований по низу;

г) *довгий верхній одяг з полотна*:

• *жупан* — прямоспинний верхній жіночий одяг з крамної сірої у чорні смужечки тканини (Зах. Под.);

• *каптан* — прямоспинний верхній одяг з домотканого тонкого або чиноватого полотна чи лляної тканини з вибитими узорами (вибійки) (Підволочиський р-н, Зах. Под.);

• *плахта* (*плахтина* — Гусятинський р-н, Зах. Под.) — полотняний прямоспинний без перехватів по боках верхній чоловічий одяг;

• *полотнянка* — довгий (нижче колін) під стан, з перехватами по боках верхній чоловічий одяг з полотна;

• *юпка* (*біла свитка*, *кафтан*, *«приятелька»*) — верхній жіночий одяг середньої довжини з домотканого білого полотна, з відрізною по талії спинкою, призібраним у складки низом, коміром стійкою (Тернопільський р-н, Зах. Под.);

2). *Зимовий суконний плащоподібний*:

• *бунда* — довгий верхній зимовий чоловічий одяг з коричневого битого сукна трапецеподібного крою, з відкладним коміром (Підволочиський р-н, Зах. Под.);

• *сердак* (*сардак* — Борщівський та Заліщицький р-ни, Зах. Под.) — верхній довгий зимовий чоловічий і жіночий одяг із домотканого сукна, оздоблений кольоровими шнурами, приталений та до низу розширений, із коміром стійкою;

3). *Зимовий хутряний*:

а) *кожухи довгі* (до п'ят) білого, жовтого (коричневого), синього (фарбовані) та чорного кольорів;

б) *кожухи середньої довжини* (до середини стегна або трохи нижче коліна);

в) *кожухи прямоспинні короткі* (до талії):

• *бунда* — короткий жіночий кожушок з короткими рукавами (Борщівський р-н, Зах. Под.);

• *кожушок* — короткий жіночий чи чоловічий кожух з довгими рукавами;

г) *кожухи до колін, криті тонким фабричним сукном або напівсукном*:

• *бекеші* (*бекешки*) — хутряний приталений верхній одяг зі зборами, критий синім сукном (Зах. Под.);

IV. Головні убори, серед яких розрізняють у залежності від статті і віку:

1). *Дівочі головні убори*, до яких відносяться:

а) *начільні головні убори*:

• *бинди* (*лєнти*, *лянти*, *стрічки*, *стьонжки*) — начільні пов'язки-стрічки (парчеві або шовкові, золотисті або сріблясті) без оздоблення або вишиті квітковими орнаментами нитками чи бісером; ткані з різнокольоровими орнаментами стрічки; одноколірні гладенькі шовкові стрічки;

• *стрічки* (*лянти*) — ткані стрічки з нашитими квітами і листочками (Зах. Под.);

• *стрічки-намушниці* — начільні стрічки, декоровані намистинами і золотим позументом (Зах. Под.);

б) *вельон* (*велян*, *вильон*) — фата весільна;

в) *віночки* (*вінки*):

• *«білі» весільні вінки* (з лою та парафіну);

• *барвінковий вінок* — старовинний весільний вінок молодої;

• *весільні вінки зі штучних квітів* з різнокольорового паперу і стружки;

• *виті* (*звиті*) *вінки із зілля* (барвінку, васильках, м'яти, рути, шавлії й інших лікарських рослин);

• *вінки-шнури* (у вигляді стрічки, оздобленої різнокольоровими кульками з вовни чи квітами зі стрічок, намистин та бісеру або у вигляді сплетених у шнур стрічок чи цупких кольорових ниток);

• *вінки площинні* (з картону, обшитого тканиною або стрічками та оздобленого різноманітними намистинами чи бісером): як різновид — *карабулі* — вінки, виготовлені з картону, який оздоблювався ґерданами, малими скляними перлами, павиними пір'ями та стяжками; вінки зі штучних квітів, прикрашені скляними намистинами й стрічками (Буковинське та Західне Поділля);

• *вінець* — весільний вінок молодої;

• *плетені* (*сплетені*) *вінки* із зілля, польових квітів, рожі (ружі) й ягід (вишні, горобини, калини): купальські та весільні;

• *шиті* (*зшиті*) *вінки* (у вигляді зшитих між собою квітів із зілля, стрічок або стружки);

г) *вінкоподібні головні убори*:

• *ввиванка* — дівочий головний убір у вигляді валика з чорних ниток, накручених на солом'яну плетінку та декорованих різнокольоровими скляними намистинками і зі стрічками-зав'язками з обох боків (с. Сапогів, Борщівський р-н, Зах. Поділля);

• *вінкоподібні убори* із живих квітів;

• *вінок-обруч* — дівочий головний убір у вигляді обруча, обтягнутого стрічками, які декоровані рядком блискучих скляних намистин; плетений з вовняних ниток *обручоподібний* головний дівочий убір (Зах. Поділля);

• *весільний вінок-зав'язка, виготовлений з білої хустки;*

• *галянок* — дівочий головний убір з бісеру;

• *заушники* — дівочий головний убір у вигляді стрічки з нашитими по обидва боки квітками з призбираних стрічок, прикріплених до кружечків із вовняної тканини, що оздоблені в свою чергу бісером, кутасиками з лучки (вовняними кульками), намистинками;

• *обручі з ґерданами, квітами, пір'ям, стеклярусом та стрічками;*

ґ) *платові весільні головні убори* білого кольору:

• *гимбер* (*имбер*, *імбер*) — головний убір білого кольору, яким покривали молоду;

• *нафрамиця* (*нафрама*) — платовий убір, яким молодій у день весілля жінки пов'язували голову;

• *рантух* (*рантушок*) — платовий весільний головний убір білого кольору з домотканого полотна, як фата;

• *серпанок* — фата або головний убір, виготовлений із тонкого прозорого домотканого полотна білого кольору та яким покривали молоду поверх каптура, очіпка, чепця;

д) *стрічкоподібні уплітки у коси*:

• *волічкові упліти* (*волічки*, *уплітки*) — вузенькі стрічки або шнурки з різнокольоровими вовняними кульками (кутасиками) (Буковинське і Зах. Под.);

• *кісники* (*виплітoчки*, *вплітки*, *косники*) — вузенькі биндочки, стрічки (стенжки, стьожки) або шнурки, які дівчата вплітали у коси;

е) *хусткоподібні убори*:

• *хустки* — пов'язували на голову вінкоподібно, щоб маківка була відкрита; у холодну пору року хустки носили поверх вінкоподібних головних уборів;

є) *прикраси до дівочих вінків чи у коси*:

• *фавори* — штучні (зі стрічок) квіти з нашитими лелітками, як прикраса до дівочих вінків, зокрема, весільних (Зах. Поділля);

• *фарбоване гусяче пір'я та квіти* — прикраси, які дівчата занурювали в розплавлений віск і оздоблювали позолотою (*шумихою*), щоб вплітати у коси;

2). *Жіночі головні убори*, до яких належать:

а) *обручеподібні убори*:

• *кибалка* (*кибалочка*) — головний убір заміжньої жінки, підкладка під очіпок, скручена та зшита з полотна у формі валика; дерев'яний обруч, що добре підтримував хустку (Зах. Поділля);

б) *рушникоподібні убори*:

• *намітка* (*перемітка*) — рушникоподібний убір з лляної, зрідка конопляної або взагалі прозорої (іноді підкрохмаленої) тканини;

• *намітка-убрус* (*убрус*) — рушникоподібний убір, який починали носити після весільного обряду розплітання коси;

• *рантух* (*рантушина*, *рантушок*) — головний убір заміжньої жінки білого кольору з тонкого домотканого або фабричного полотна;

в). *хусткоподібні убори*:

• *хустка* (*платок*, *хустина*, *хустинка*, *хусточка*, *фустка*) — головний убір у вигляді квадратного (прямокутного) шматка тканини (з вишивкою або без білі полотняні чи кольорові з тканини (бавовняної, вовняної, шовкової) хустки) або в'язаний: *байкова* хустка; *баранкова* хустка (чорна вовняна з довгими френзелями — с. Деренівка, Теребовлянський р-н, Зах. Под.), *оксамитова* хустка; *шалянова* хустка (з тонкої вовняної тканини «шалянівки» — с. Шляхтинці, Тернопільський р-н, Зах. Под.); *штапельна* хустка;

г) *шапкоподібні убори*:

• *каптур* (*каптура*, *каптурчик*) — різновид очіпка з круглим дном з кольорової тканини і стінками з обох боків (Західне та Східне Поділля);

• *очіпок* (*чепець*, *чіпець*) — м'який чи твердий головний убір складної форми з кольорової тканини;

3). *Чоловічі головні убори*, насамперед це:

а) *башлик* — каптур сукняний з довгими кінцями-китицями, що вдягали поверх шапки;

б) *капелюхи*:

• *бриль* — солом'яний капелюх;

• *капелюхи* з павичим пір'ям, ґерданами — весільні або святкові парубоцькі головні убори (Західне Поділля);

• *крисаня* — парубоцький капелюх з солом'яних плетінок (Західне Поділля);

• *габик* — чоловічий святковий капелюх синього або чорного кольору м'який з широкими крисами чи твердий з вузькими крисами (Зах. Под.);

в) *картуз* — головний убір із фабричної або домашньої тканини з чорним козирком із блискучого твердого матеріалу «сапи» (набув загального поширення з другої половини XIX ст.);

г) *кашкет* — головний убір із синього та зеленого сукна, рідше чорного із більшим розміром козирка — «*сапою*» ніж у картуза (набув поширення на початку XX ст.; чорні вовняні та оксамитові парубоцькі *кашкети з вишитими оточками* (*обичайками*) — Зах. Поділля);

ґ) *шапки*:

• *конічні шапки* із сірого і чорного овечого смушка, підбиті всередині дешевим хутром;

• *кучма* — висока конусоподібна або циліндрична шапка з овчини чи іншого хутра;

• *смушкові шапки* — високі чорні (зрідка сиві) шапки (чоловічі — вищі, парубоцькі — нижчі), із суконним темним (коричневого, чорного, рідше блакитного або вишневого кольорів) верхом (Зах. Поділля);

• *шапки на завісах* — циліндричні зимові високі, смушкові, чорні або сірі із суконним (синім або зеленим) верхом шапки, з розрізом позаду чи збоку, який стягувався пришитими стрічками (на Зах. Поділлі — червоними або синіми; на Поділлі — червоними);

• *чорні баранячі шапки конусовидної форми* зі стоячим чи загнутим всередину верхом.

V. Взуття, залежно від виду і техніки виготовлення, складається з:

1). *Взуття, що прикриває стопу ноги*:

а) плетене взуття — *личаки* (Західне Поділля);

б) стягнуте взуття — шкіряні *постоли*, *ходаки*;

в) зшите взуття — *мешти* (літні туфлі, Зах. Под.), *туфлі*, *черевики* (*черевички* або *чобітки*), *румунки* (Гусятинський, Теребовлянський і Тернопільський р-ни, Зах. Под.);

2). *Взуття, що прикриває стопу та гомілку*:

а) зшите взуття — *валянки* (зшиті), *сап'янці*, *чобітки*, *чоботи* (*боксові*, *гвоздьові*, *жовтинці*, *зеленинці*, *писані*, *підшивані*, *хромові*, *червонинці*, *шкапові та юхтові*), *чорнобривці*;

б) валяне взуття — *валянки* (биті);

3). *Різноманітні допоміжні види утеплення ноги* — суконні *онучі*.

VI. Пояси, які здавна насамперед виконували захисну й оберегову функції, а пізніше естетичну, поділяли на:

1). *Крайки*:

а) *бісерні крайки* (Буковинське та Західне Поділля);

б) *вузькі плетені крайки*;

в) *вузькі ткані крайки*;

2). *Пояси*:

а) *плетені*:

• вузькі, довгі *пояси* з вовни;

• *очкур* — лляний плетений шнурок, який використовували як пояс до чоловічих штанів;

б) *ткані*:

• вовняні вузькі, довгі *пояси* (з довгими китицями);

• *рушникоподібні вишиті пояси*;

• широкі *ткані пояси* (в клітинку, одноколірні або смугасті);

в) *шкіряні*: — *череси* — шкіряні широкі пояси (Буковинське та Зах. Поділля);

3). *Шкіряні ремені* (*ремінці*).

VII. Прикраси поділяються на:

1). *Жіночі*, до яких належать:

а) *вушні прикраси* — *заушники* (*ковтки з бовтицями* — сережки з підвісками), *кульчики*, *сережки*;

б) *головні прикраси*:

• *баламути* — дівоча прикраса у вигляді стрічки з ґерданами, які звисають над вухами як сережки (Західне Поділля);

• *бісерні стьожки* — стрічки з різнокольорового бісеру як оздобні деталі для дівочих головних уборів (Буковинське та Західне Поділля);

• *ґардан* (*валок*) — дівоча головна прикраса у вигляді вовняної стрічки-пов'язки,

оздобленої бісером (с. Кривче, Борщівський р-н, Зах. Поділля);

• *ґердан стрічковий* — дівоча оздоба на голову у вигляді стрічки з різнокольорового бісеру, іноді нашитої на вовняну тасьму і доповненої металевими бляшками (Буковинське та Західне Поділля);

• *ґердан стрічковий з підвісками* — дівоча оздоба на голову у вигляді стрічки з підвісками, виготовлених із кольорового бісеру (Буковинське та Зах. Под.);

в) *нагрудні прикраси*:

• *баламути* (*баламута*) — нагрудна прикраса у вигляді довгого разка річкового бурштину; намисто із перламутрових зерен черепашок морських молюсків у дві-три низки;

• *бісерна криза* — нагрудна прикраса з бісеру у вигляді широкого заокругленого коміра;

• *бісерна стрічка* — нагрудна прикраса з бісеру, обнизана бісерними китичками, які викладались півколом на середині грудей, прикриваючи разки намиста;

• *бу́кет весільний* — нагрудна прикраса у вигляді букетика з барвінку та штучних квітів із різноманітного матеріалу;

• *венеціанське намисто* (*венецийські коралі*) — нагрудна прикраса у вигляді намиста, виготовленого із сплаву скла-смальти та інкрустованого і розписаного золотом;

• *гранати* — нагрудна прикраса у вигляді довгого разка гранатів;

• *ґерда́н* (*ґерда́ник*) — нагрудна оздоба у вигляді стрічки з різнокольорового бісеру, нанизаного на нитяну чи волосяну основу, що утворюють строкатий геометричний або рослинний орнамент;

• *ґердан кутовий* — нагрудна оздоба, виготовлена з однієї довгої або двох коротших, нанизаних чи тканих стрічок із кольорового бісеру (Зах. Под.);

• *ґердан кутовий з монетами* чи *медальйоном* (Зах. Под.; Гусятинський р-н);

• *ґердан стрічковий* — нагрудна прикраса у вигляді стрічки, виготовленої з різнокольорового бісеру;

• *ґердан стрічковий з монетами* (Буковинське та Західне Поділля);

• *дзюмбали* — ґерда́н (Західне Поділля — Борщівщина);

• *дукати* (*дукачі*) — нагрудна прикраса із золотих монет;

• *дукачі-образки* — нагрудна прикраса із двома круглими, оправленими в мідний обідок скельцями, між якими вкладена фольга із зображенням святого;

• *зґарди* — нагрудна прикраса у вигляді хрестиків (мідних кружляків), нанизаних в кілька рядів;

• *корали* (*кара́лі*, *кора́лі*, *коралове намисто*, *багате*, *добре*, *мудре або правдиве намисто*, *справжні або щирі коралі*) — нагрудна прикраса у вигляді довгого разка намиста з натуральних (*шліфованих чи рублених* (*тятих*)) або штучних коралів; нагрудна прикраса у вигляді скріплених між собою багатьох разків коралів, центральні намистини яких мали більший розмір та були обгорнуті мідним або срібним обручиком;

• *кора́лі* — нагрудна прикраса у вигляді 5-12 разків натуральних коралів, на кінцях якої були дрібні скляні сині намистини та петлі з домотканих ниток і волосіння для просування довгих червоних стрічок, що вив'язувалися у бант на поясі чи нижче (Заліщицький р-н, Зах. Под.);

• *криза* — нагрудна прикраса з бісеру у вигляді широкого заокругленого суцільно плетеного коміра, що накриває груди, плечі й спину (Західне Поділля);

• *ланцюжки* (*клокички*) — нагрудна прикраса у вигляді довгого разка намиста з насіння овочів, плодів (сім'я рослини клокички);

• *лускавки* — дуте скляне намисто (Західне Поділля — Борщівщина);

• *медалики* (*мета́лики*)— медальйони із зображенням хреста або святого;

• *мониста з бісеру* (*мониста*) — нагрудна оздоба у вигляді довгого разка з бісеру, яке намотувалося навколо шиї багато разів або у вигляді декількох разків з бісеру (Західне Поділля);

• *намисто* (*мониста*, *пацьорки*) — нагрудна прикраса у вигляді довгого разка з дорогих природних матеріалів (бурштину, гранатів, перлів, смальти); нагрудна прикраса у вигляді семи або більше разків, прив'язаних до однієї стрічки й зібраних із різних матеріалів (бісеру, дерев'яних і керамічних намистин, дутого і кольорового скла, дешевого каміння — Зах. Под.);

• *пацьорки* — нагрудна прикраса з кольорового дутого скла (на Західному Поділлі ще називали — *дуті пацьорки*); разки намиста з різнокольорового скла, переважно чеського виробництва (Західне Поділля);

• *перли* (*перла*) — нагрудна прикраса у вигляді довгого разка перлів;

• *плетінка об'ємна* — нагрудна бісерна прикраса у вигляді довгого порожнистого шнура;

• *салби* — нагрудна прикраса зі срібних монет, нашитих на тасьму або фетрову основу;

• *скляні буси* — нагрудна прикраса з привізних різнобарвних скляних намистин, інкрустованих смальтою, емаллю, позолотою;

• *скляне намисто* (*бранзульєти*, *кулі*, *лускавки*, *надуванці*, *пацьорки*) — нагрудна прикраса з кольорового дутого скла;

• *силянка-комір* — широка нагрудна бісерна прикраса у вигляді однодільного коміра або кризи;

• *смальта* — намисто зі смальти (Західне Поділля); намисто зі смальти червоного кольору — *кровавниця* (с. Виноградне, Заліщицький р-н, Зах. Под.);

• *смолянки* — нагрудна жіноча прикраси у вигляді низки коралів з глини (Західне Поділля);

• *хрестики* (переважно дерев'яні на шовкових стрічках, рідше металеві на шнурочках або ланцюжках);

г) *наручні прикраси* (зустрічаються дуже рідко) — *браслети*, *обручі* (з металу, а з 20-х рр. XX ст. — також із дерева і натурального каміння);

ґ) *нашийні* (*шийні*) *прикраси*:

• *бісерна стрічка* — нашийна прикраса з вишитої бісером смужки оксамиту;

• *ґердан з дукачами* — нашийна прикраса у вигляді вузької шовкової стрічки вишитої спереду бісером та оздобленої підвісками-дукачами (монетами);

• *ґердан стрічковий* — нашийна прикраса у вигляді стрічки виготовленої з різнокольорового бісеру, іноді нашитого на вовняну або полотняну тасьму;

• *ґердан стрічковий з підвісками* — нашийна оздоба у вигляді стрічки з підвісками, виготовленої з кольорового бісеру (іноді на вовняній тасьмі);

• *ґердяник* — оздоба у вигляді стрічки з різнокольорового бісеру, що утворює геометричний або рослинний орнамент та щільно облягає шию;

• *монисто* — нашийна прикраса у вигляді короткого разка з бісеру;

• *монисто обплетене* — нашийна прикраса у вигляді разка з кульок, що мають бісерні обплетення;

• *плетінка об'ємна* — нашийна бісерна прикраса у вигляді короткого порожнистого шнура;

• *силянка-комір* — вузька нашийна бісерна прикраса у вигляді однодільного, дводільного або зубчастого коміра;

д) *поясні прикраси* — *крайка* (пояс у вигляді стрічки з бісеру);

е) *прикраси на пальці* — *каблучки*, *обручі* (персні дерев'яні або залізні), *обручки* (вінчальні персні), *персні* (*перстні*);

2). *Чоловічі*, до яких відносяться:

а) *головні прикраси*:

• *бісерні стьожки* або *ґерда́ни стрічкові* — оздоби на капелюхи у вигляді стрічки з різнокольорового бісеру (Буковинське та Західне Поділля);

• *буке́тик весільний* — головна прикраса у вигляді букетика з барвінку та живих квітів, який чіплявся до шапки (Західне Поділля);

• *віночок* або *вінок весільний* — головна прикраса у вигляді маленького (чіплявся до шапки) чи великого (накладався на шапку) вінка з барвінку і живих квітів (Зах. Поділля);

б) *нагрудні прикраси*:

• *бу́кет весільний* — нагрудна прикраса у вигляді букетика з барвінку та живих чи штучних квітів із різноманітного матеріалу;

• *котильон* (*кутальйон*, *вівсюрик*, *висьорок*, *ґерданик*) — нагрудна бісерна прикраса у формі невеликого п'ятикутника переважно з підвісками;

• *краватка* — нагрудна бісерна оздоба (Західне Поділля);

• *купочки* — нагрудна прикраса у вигляді весільного букетика з бісеру (Західне Поділля);

в) *нашийні прикраси*:

• *гарасівки* — тканні вовняні різнокольорові стрічки для зав'язування чоловічих сорочок, через петлі на комірі (Зах. Под.); *гарусні* червоні стрічки для зав'язування чоловічих сорочок (Зах. Под.);

• *мідна шпонка* (*запонка*) — для застібання коміра сорочки (Зах. Поділля);

г) *поясні прикраси* — *крайка* (пояс у вигляді стрічки з бісеру);

ґ) *прикраси на пальці* — *обручки* (вінчальні персні).

VIII. Доповнення до одягу, серед яких:

1). *Кошель* (*кошіль*) — чоловіча сумка через плече, плетена із лика (Західне Поділля);

2). *Кошики та кошики-сумки* плетені з соломи різноманітних розмірів (Західне, Східне та Центральне Поділля);

3). *Табівка* (*тобівка*) — святкова плоска шкіряна торбина, оздоблена мідними бляшками (блендами) (Буковинське та Західне Поділля);

4). *Тайстра* (*дзьобанка*, *дзьобенка*) — буденна вовняна сумка через плече зіткана узорною стрічкою (Буковинське та Західне Поділля);

5). *Торба* (*торбина*) — мішечок-сумка із пришитим з обох боків ручкою-поясом для носіння через плече;

6). *Рушники* — вишиті прямокутні полотнища, які використовувались нареченими як обереговий одяговий елемент на весіллі.

Таким чином, у цілому жіночі й чоловічі комплекси народної ноші українців Західного Поділля містили загальноукраїнські та регіонально подільські різновиди традиційного одягу, головних уборів, взуття, прикрас, поясів і доповнень до одягу. Разом з тим, були окремі типи складових національного костюма, які західні подоляни не носили, і навпаки, складові, які були характерні лише для них. Звичайно, передусім це пояснюється специфікою межування Західної локальної зони Поділля з найрізноманітнішими історико-етнографічними регіонами та районами України, а саме: Волинню, Буковиною, Опіллям і Покуттям. Однак запропонована нами класифікація не претендує на повністю завершений та остаточний варіант, оскільки в процесі подальших етнографічних досліджень у рамках дисертаційної роботи ми плануємо продовжити її вдосконалення.

1. Фонди Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України (Львів). Група «етнографія і промисли». ЕП — 20559, 20579, 21573, 21582, 21606, 21971, 21972, 21978, 21994, 21997, 22037, 22096, 22263, 22266-22268, 22273, 22294, 22295, 23005, 69325, 69376, 72698, 72703, 72706, 75233, 75240, 75241, 75267, 77731, 77858, 77861, 77888,79342, 80529, 80530, 81754/1-8, 82706; група «головні убори». ГУ — 2, 6, 43, 62, 63, 73, 106, 109, 118, 120, 121, 157, 201, 287, 289, 295, 304, 308, 309, 316, 318, 320, 328, 345, 349, 381.
2. Фонди Національного музею ім. А. Шептицького (Львів). Група «народне мистецтво, тканини». НМТ — 113, 658, 854, 1251, 1234/2, 1778, 1800, 2372, 2384, 2794, 2800, 2802, 2807, 2808, 2811, 3012, 3172, 3181.
3. Фонди Тернопільського обласного краєзнавчого музею. Група «тканини». Т — 1-9532.
4. Альбом. Українське народне мистецтво: Вбрання / за заг. ред. К. Гуслистого, С. Колоса. — К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961. — 328 с. : іл.
5. *Білан М.* Українські стрій / М. Білан, Г. Стельмащук. — Львів : Фенікс, 2000. — 328 с.
6. *Білецька В.* Українські сорочки, їх типи, еволюція й орнаментація / В. Білецька // Матеріали до етнології й антропології. — Львів, 1929. — Т. XXI—XXII. — Ч. I. — С. 43—109.
7. Борщівщина. Народне мистецтво, побут та звичаї. Альбом — каталог музейних фондів Борщівського краєзнавчого музею / автор тексту Любов Волинець. — Нью-Йорк : Український музей, 1994. — 64 с.
8. *Булгакова Л.* Традиційний хутряний одяг Борщівщини / Л. Булгакова // Літопис Борщівщини : науково-краєзнавчий збірник. — Вип. 8. — Борщів, 1996. — С. 54—57.
9. *Булгакова Л.* Художні особливості чоловічих сорочок Борщівщини кінця XIX — початку XX ст. / Л. Булгакова // Літопис Борщівщини : науково-краєзнавчий збірник. — Вип. 5. — Борщів : Джерело, 1994. — С. 55—58.
10. *Булгакова-Ситник Л.* Борщівські сорочки з колекції Віри Матковської / Л. Булгакова-Ситник ; НАН України. Інститут народознавства. — Львів : Укрпол, 2008. — 255 с. : іл.
11. *Булгакова-Ситник Л.* Подільська народна вишивка: Етногр. аспект / Л. Булгакова-Ситник ; ред. О.М. Козакевич. — Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2005. — 328 с.
12. *Бурачинська Л.* Поділля / Л. Бурачинська // Український народний одяг (укр. і англ. мовами). — Торонто ; Філадельфія, 1992. — С. 93—111.
13. *Васіна З.О.* Український літопис вбрання : Книга-альбом. Т. 2. XIII — початок XX ст.: Наук.-худож. реконструкції. Текстівки / З.О. Васіна. — К. : Мистецтво, 2006. — 448 с. : іл.
14. *Вовк Х.* Одежа / Х. Вовк // Студії з української етнографії та антропології. — Прага, 1928. — С. 124—170.
15. *Воропай О.* Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис / О. Воропай. ; перевидання 1966 р. (Мюнхен). — К. : Оберіг, 1993. — 592 с.
16. *Врочинська Г.* Українські народні жіночі прикраси XIX — поч. XX ст. / Г. Врочинська ; вид. 2-ге, допов. — К. : Родовід, 2008. — 230 с. : кольор. іл.
17. *Головацкий Я.Ф.* О народной одежде и убранстве русинов или русских в Галичине и северо-восточной Венгрии / Я.Ф. Головацкий. — СПб., 1877. — 85 с. : ил.
18. *Горинь Г.Й.* Шкіряні промисли західних областей України (друга половина XIX — початок XX ст.) / Г.Й. Горинь. — К. : Наукова думка, 1986. — 94 с. : іл.
19. Жіноча сорочка Борщівсько-Заставнівського Придністров'я. Альбом / упор. Л. Булгакова-Ситник, Т. Лозинський. — Львів : Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ, 2013. — 336 с. — (Серія «Українське народне мистецтво»).
20. *Іваневич Л.* До особливостей класифікації жіночого натільного одягу українців Поділля / Л. Іваневич // Народна творчість та етнологія / голов. ред. Г. Скрипник ; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Рильського. — К., 2013. — № 3. — С. 91—98.
21. *Іваневич Л.* Історико-географічні та історико-етнографічні межі дослідження народного вбрання українців Поділля / Л. Іваневич // Народна творчість та етнологія. — К., 2013. — № 5. — С. 88—100.
22. *Іваневич Л.* Класифікація матеріалів для виготовлення й оздоблення традиційного строю українців Поділля / Л. Іваневич // Україна в етнокультурному вимірі століть. До 175-річчя з дня народження видатного українського етнографа Павла Чубинського. Зб. наук.

праць / відповід. ред. П.М. Чернега. — К. : Національний педагогічний університет ім. М.П. Драгоманова, 2014. — С. 309—322.
23. *Іваневич Л.* Особливості класифікації складових народного костюма українців Поділля XIX — початку XX століття / Л. Іваневич // Освіта, наука і культура на Поділлі. Збірник наукових праць. — Кам'янець-Подільський : Оіюм, 2013. — Т. 20: 95-річчю заснування Кам'янець-Подільського державного українського університету присвячується. — С. 489—501.
24. *Іваневич Л.* Характерні особливості класифікації головних уборів українців Поділля XIX — першої половини XX століття / Л. Іваневич // Матеріали XXV Всеукраїнської наукової історико-краєзнавчої конференції: Вінниччина: минуле та сьогодення. Краєзнавчі дослідження. — Вінниця, 2013. — С. 129—141.
25. *Кара-Васильєва Т.В.* Українська сорочка. Альбом / Т.В. Кара-Васильєва. — К. : Томіріс, 1994 — 30 с. : іл.
26. *Кара-Васильєва Т.* Українська вишивка / Т. Кара-Васильєва, А. Чорноморець. — К. : Либідь, 2002. — 160 с. : іл.
27. *Косміна О.* Традиційне вбрання українців / О. Косміна. — К. : Балтія-Друк, 2008. — Т. І. Лісостеп. — 160 с. : іл. — (Рез. англ.).
28. *Лыганова Л.А.* Сорочка-вышиванка конец XX — начало XX вв. / Л.А. Лыганова. — Донецк : ДОКМ, 2003. — 76 с. : ил.
29. *Матейко К.* Український народний одяг / К. Матейко. — К. : Наукова думка, 1977. — 224 с. : іл.
30. *Матейко К.* Український народний одяг: Етнографічний словник / К. Матейко. — К. : Наукова думка, 1996. — 112 с.
31. *Медведчук Г.* Український народний одяг подільських селян XVII — I пол. XX ст. / Г. Медведчук // Берегиня скарбів народних… / упоряд. А.М. Трембіцький, О.Г. Погорілець. — Хмельницький ; Меджибіж : ПП Мельник А.А., 2010. — С. 142—158.
32. *Николин Н.* Вишита сорочка в етнографічній колекції Борщівського краєзнавчого музею / Н. Николин // Літопис Борщівщини: науково-краєзнавчий збірник. — Вип. 6. — Борщів : Джерело, 1994. — С. 72—79.
33. *Ніколаєва Т.* Історичні передумови формування традиційного одягу Поділля / Т. Ніколаєва // Поділля / під ред. Артюх Л.Ф., Балушка В.Г., Болтарович З.Є. та ін. — К. : Доля, 1994. — С. 260—276.
34. *Ніколаєва Т.* Історія українського костюма / Т. Ніколаєва ; іл. З. Васіної, Л. Міненко, Т. Ніколаєвої, О.Слінчак, М. Старовойт. — К. : Либідь, 1996. — 176 с. : іл.
35. *Ніколаєва Т.* Український костюм. Надія на ренесанс / Т. Ніколаєва. — К. : Дніпро, 2005. — 320 с. : іл.
36. *Савка Г.* Одяговий жіночий комплекс південних районів Тернопілля (за матеріалами збірки Тернопільського обласного краєзнавчого музею) / Г. Савка // Народний костюм як виразник національної ідентичності : збірник наук. праць за ред. д-ра мист-ва М. Селівачова. — К. : ХІК, 2008. — С. 253—257.
37. *Спаський І.Г.* Дукати і дукачі України / І.Г. Спаський. — К., 1970. — 167 с.
38. *Стельмащук Г.* Традиційні головні убори українців / Г. Стельмащук ; НАН України. Інститут народознавства. — К. : Наукова думка, 1993. — 240 с.
39. *Стельмащук Г.* Українські народні головні убори / Г. Стельмащук. — Львів : Апріорі, 2013. — 276 с.
40. Український народний одяг XVII — поч. XIX ст. в акварелях Ю. Глоговського / авт. та упоряд. Д.П. Крвавич, Г.Г. Стельмащук ; ред. Ю.Г. Гошко. — К. : Наукова думка, 1988. — 272 с. : іл.
41. *Федорчук О.* Українські народні прикраси з бісеру / О. Федорчук. — Львів : Свічадо, 2007. — 119 с. : іл.

Lilia Ivanevych

ON THE WESTERN PODILIAN UKRAINIANS' CLOTHES. SOME PECULIARITIES OF CLASSIFICATION

Analytical review in widely- and less-known specimen of dress, articles and museum collections has forwarded the problem of studies as for the pieces of Western Podilian Ukrainians' folk clothes through XIX and the first past XX cc. The expanded classification of the Western Podilian Ukrainians' traditional clothes has been proposed for the first time with taking. into account the Distinctive signs of dress complexes have been taken into account.

Keywords: folk dress, traditional clothes, Ukrainians of Western Podilia, collections of museums, classification, costume, body-, waist-, upper-and shoulder clothes, headwear, shoes, adornment, belts, accessories.

Лилия Иваневич

ТРАДИЦИОННЫЕ ОДЕЯНИЯ УКРАИНЦЕВ ЗАПАДНОГО ПОДОЛЬЯ: ОСОБЕННОСТИ КЛАССИФИКАЦИИ

В ходе анализа известных и менее известных работ и музейных фондовых собраний в статье отображается проблема исследования предметов народной одежды украинцев Западного Подолья XIX — первой половины XX вв. Впервые представлена попытка создания расширенной классификации традиционной одежды западных подолян с учётом отличительных признаков костюмных комплексов.

Ключевые слова: народная одежда, традиционное убранство, украинцы Западного Подолья, фондовые коллекции музеев, классификация, костюм, нательная, поясная, плечевая и верхняя одежда, головные уборы, обувь, украшения, пояс, дополнения к одежде.



Сергій ЛУЦЬ

ОСОБЛИВОСТІ ТРАДИЦІЙНИХ ТА ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ ТА МЕТОДІВ У ТВОРЧОСТІ КЛАСИЧНОГО ЮВЕЛІРНОГО ДОМУ «ЛОБОРТАС»

Аналізується значення принципів та методів роботи Класичного ювелірного Дому «Лобортас», в основі яких покладено: рукотворність, експериментальність та ексклюзивність. Творчий поступ «лобортасівців» характеризується опрацюванням традиційних технологічних процесів з поєднанням новаторських креативних підходів у вирішенні форм і конструкцій та гармонійним використанням великої кількості коштовного каміння і дорогих металів, а також інших різноманітних матеріалів. Вироби вирізняються віртуозним органічним синтезом технічних прийомів та яскравою виразністю художньо-образної ідеї. Єднання всіх складових творчого процесу породжують високі результати, які вибудовують міцний фундамент для формування національної школи ювелірного мистецтва.

Ключові слова: «лобортасівці», ювелірство, рукотворність, технологічно-технічні процеси, традиції, інновації, коштовні матеріали.

З утворенням незалежної держави Україна в 1991 р. відбулися значні зміни в культурно-мистецькому поступі нашого народу, які характеризувалися відродженням національної самосвідомості, історичних, ментальних та культурних традицій. На тлі цих вирішальних процесів відбувся яскравий сплеск українського ювелірного мистецтва. Аналогічний розвиток у попередній радянській державі, враховуючи заборону художникам-ювелірам працювати індивідуально, практично був мало можливим. Поряд зі звичними тоді державними ювелірними підприємствами почали з'являтися «незалежні» самостійні гравці — художники-ювеліри, які в подальшому нерідко об'єднувалися та створювали ювелірні фірми, поступово виходячи на головні позиції ювелірного арт-ринку. З появою такого вільного творчого процесу також спостерігається суттєвий прогрес в технологічно-технічному плані. Це засвідчує систематичне проведення щорічної Всеукраїнської ювелірної виставки-конкурсу «Ювелір — Експо — Україна», де дійсно можна споглядати всебічне розмаїття творчого та технологічно-технічного поступу сучасного українського ювелірства. З появою новітніх індустріально-тиражних технологій та їх стрімким впровадженням в сучасний ювелірний процес нині є вкрай важливим для збереження та відродження українських традицій власне рукотворних технологій та методів створення ювелірних виробів.

Одним з представників сучасного українського ювелірного мистецтва, який намагається активно впливати на весь український ювелірний простір, є Класичний ювелірний Дім «Лобортас» (далі КюД «Лобортас»), принципами та методами роботи якого є саме рукотворність та ексклюзивність виробів. Це злагоджений колектив художників-ювелірів, які на чолі з Ігорем Лобортасом, засновником та власником фірми, вже третє десятиліття творчо працюють та прогресують, опираючись на досвід та традиції великих майстрів, використовуючи відомі технологічні процеси та технічні прийоми українського та закордонного ювелірства. «Лобортасівці» працюють у новому, ними ж створеному стилі «Романтичний авангард», що передбачає постійний пошук виразної художньо-образної ідеї, новітнього формотворення, експериментальної рішучості та поєднання не завжди сумісних з точки зору стереотипів технологічних процесів та матеріалів. Утверджуючи нове бачення сучасного ювелірства, колектив цим самим

закладає міцний фундамент для формування української школи ювелірного мистецтва.

Мета статті — проаналізувати систему принципів та методів роботи, застосування та поєднання традиційних та новітніх формотворчих і технологічних процесів, а також особливості використання матеріалів, що є в основі творчості Класичного ювелірного Дому «Лобортас».

Питання щодо розвитку сучасного українського ювелірства кінця ХХ — початку ХХІ ст. висвітлювали в своїх публікаціях науковці-мистецтвознавці: Чегусова З., Шмагало Р., Шафран Р., Кравченко М. та інші. Проте вкрай обмаль досліджуються методи та принципи роботи творчих ювелірних колективів, а саме таких як Класичний ювелірний Дім «Лобортас» [6; 7; 3; 5].

Треба відзначити, що у виданні Кари-Васильєвої Т. та Чегусової З. «Декоративне мистецтво України ХХ століття» З. Чегусова підкреслила: «Арсенал художників Дому зберігає різноманітні найскладніші найвитонченіші ювелірні техніки. Напевне, в історії ювелірного мистецтва тільки Карл Фаберже використовував таку кількість коштовного та напівкоштовного каміння. У своїх складних багатодетальних конструкціях, де досить чітко прочитується загальна структура виробів, лобортасівці оперують прийомами, завдяки яким матеріал проявляє свою найвищу кондицію: камінь — в огрануванні, метал — у контрастних сполученнях полірованої і точно офактуреної поверхні. Художники незмінно подають приклади витонченості, осмисленої вишуканості смаку» [2].

Творчість Класичного ювелірного Дому «Лобортас» — це мистецтво малих форм, де застосовуються практично всі техніки художньої обробки металу нерідко в синтезі з іншими художніми техніками та матеріалами. Використовуючи якість та поєднання того чи іншого дорогоцінного матеріалу, талант та технічна майстерність художників-ювелірів КюД «Лобортас» надають ювелірним творам надзвичайної вишуканості, високої художньої цінності, особливої виразності. «Лобортасівці» повною мірою використовують у своїх творчих інтерпретаціях досвід своїх великих попередників, але показують це у новому ракурсі різних формотворчих та технологічно-технічних процесів з огляду вирішення тих чи інших завдань. Нині в сучасному ювелірстві відомі різно-



Класичний ювелірний Дім «Лобортас». Скульптурна композиція «Всесвіт». Золото, срібло, діаманти (165 шт.), топаз (1000 карат), амоніт (2006 р.)

манітні технічні прийоми обробки дорогих металів та дорогоцінного каміння, як стародавні традиційні, так і інноваційні сучасні: карбування, литво, інкрустація, гравірування, емальєрство, штампування, протравлювання, гальванопластика та багато інших засобів відтворення художньо-образної ідеї, які майстерно поєднуються майстрами Дому «Лобортас». Працюючи з шляхетними матеріалами та дотримуючись кращих зразків, які ввійшли в історію світового ювелірства, «лобортасівці» вміло використовують принципи інженерного мистецтва та архітектури. Безперервно перебуваючи в творчому пошуку, експериментуючи з технологіями та техніками, намагаються знаходити креативні вирішення форм та конструкцій майбутніх ювелірних творів. Художники та майстри КюД «Лобортас» усвідомлюють: щоб створити вироби справжнього мистецтва, які б прирівнювалися до знаменитих еталонів або навіть перевищували їх у вишуканості та майстерності виконання, необхідні роки напрацювань власних прийомів, технік, секретів, цікавих ідей та художніх образів, здатних відтворити високий фаховий рівень виконання твору ювелірного мистецтва[1].

Основними принципами роботи творчості КюД «Лобортас» є рукотворність та ексклюзивність —

[1] Тези з інтерв'ю І. Лобортаса. Приватний архів КюД «Лобортас», 2005 р.

тобто повністю ручне виконання ювелірного твору без застосування масово-тиражних технологій, таких як лиття чи штампування. Використовуючи багатий арсенал традиційних технік художники-ювеліри постійно експериментують, вводять унікальні технологічні інновації в загальну концепцію формотворчого процесу. Унікальність створення ювелірного витвору «лобортасівців» передбачає розмежування праці певних етапів роботи, чітке підпорядкування майстра і художника, досконале виконання окремих композиційних, формотворчих чи технологічно-технічних операцій.

Аналізуючи систему поетапності виконання ювелірних творів означеного колективу, чітко окреслюється технологічна карта творчого процесу, яка утвердилася досвідом багаторічної праці з традиційно експериментальними підходами індивідуально до кожної ідеї. Виготовлення ювелірного твору починається з народження певного художнього образу, який втілюється в досконало довершений художньо-технічний ексклюзивний ювелірний твір, де також майстерно поєднані матеріали, основу яких складає велика кількість дорогих металів та дорогоцінного каміння.

Художні образи трансформуються в загальну концепцію ідеї ювелірного твору, проходять через етапи композиційного формотворення від ескізування до остаточно завершеного кінцевого результату. Виростаючи з тих чи інших архетипів, витвори народжуються з вивчення та переосмислення міфів, релігії, історії української та світової культури. Беручи за основу різноманітні символи, знаки, орнаментальні схеми, візерунки та лінії різного характеру, ідеї майбутніх ювелірних творів «лобортасівців» зазвичай втілюються в складну експериментальну конструкцію паперового макету, який відіграє важливу роль, і є містком між уявою художника і віртуозним перевтіленням в матеріальну річ, дає можливість уявити майбутній твір в трьохвимірному зображенні та матеріалі. Таким чином, виготовлення паперового макету, на відміну від виконання моделі з металу, надає можливість легко оперувати пластикою формотворення, вести пошук характеру форми майбутньої ювелірної композиції. Робота з паперовим макетом є вдалим способом експериментування для загальної концепції архітектоніки твору. Процес формотворення макету триває доти, поки не вирішаться всі технологічно-пластичні моменти. Таким чином складається технологічна карта виготовлення майбутнього твору. Робота над формотворенням ведеться також способом пластичного моделювання в пластиліні, бронзі, сріблі та в інших допоміжних матеріалах. При цьому детально продумується та аналізується вся конструкція майбутнього виробу, вивчаються всі технологічні аспекти і окреслюються подальші етапи роботи. Застосовуючи метод паперового макетування митці КюД «Лобортас» пов'язують та асоціюють ювелірне мистецтво з архітектурними принципами та методами побудови композиції. Адже саме архітектурні ідеї займають важливе місце в творчості «лобортасівців» і дають змогу провести паралелі з принципами композиційного формотворення ювелірства дизайнерів епохи модерну: в «Югендстилі» німців Пітера Беренса, Ганса Кристиансена, Йозефа-Марія Олбрих, датчанина Георга Йенсена та інших представників ювелірства модерністів [4, с. 145, 152]. Опрацьовуючи аналіз конструкції майбутнього твору, виношуються народження «родзинок» інженерної та технологічно-технічної думки, які присутні в кожній ювелірній композиції.

За період свого творчого зростання Класичний ювелірний Дім «Лобортас» збагатив технологічно-технічний арсенал теоретичного та практичного досвіду, завдяки якому вільно оперує та експериментує, синтезуючи, на перший погляд, несумісні процеси, порушуючи стереотипи, органічно використовуючи різноманітні матеріали. До прикладу: поєднання так званих «мікроемалей», дорогоцінного каміння, золота чи срібла. При цьому, залежно від задуму майстра, поверхня металу може бути як ідеально відполірованою, родированою, або ж просто злегка офактуреною шляхом шліфування. В деяких місцях майстри навмисно намагаються показати ручне шліфування, цим самим надаючи предмету живого звучання. Також одним з принципів вирішення цікавої художньо-образної ідеї виконання ювелірного твору в матеріалі є вміння на високому фаховому рівні застосовувати сполучення технічних прийомів з широкого діапазону традиційних та інноваційних ювелірних технік. Опираючись на традиції та досвід великих майстрів, активно та цілеспрямовано застосовується ряд традиційних класичних ювелірних технік, серед яких одну з головних позицій займають та набули нового цікавого колористичного звучання в роботах КюД «Лобортас» худож-

ні гарячі емалі. Використовуючи досвід великих майстрів Київської Русі та європейського емальєрства, «лобортасівці» експериментують та досягають вражаючих результатів формотворення, які проявляються в поєднанні великих площин та мініатюрних, віртуозно покладених емалей. Саме інноваційні технологічно-технічні процеси в синтезі з традиційними ювелірними техніками нині і є важливим рушієм творчого поступу «лобортасівців». Будь-які художньо-образні, технологічно-технічні, інженерні новітні ідеї є результатом натхненної спільної праці всього колективу КюД «Лобортас», де кожний з художників та майстрів є повноцінним учасником творчого процесу. Створюючи, унікальні твори сучасного ювелірного емальєрства, «лобортасівці» мають на меті поповнити світову скарбницю емалей свіжими креативними формотворчими інноваціями та технологічно-технічними прийомами.

Велика увага приділяється «лобортасівцями» створенню творів скульптурної мініатюри, яка є одним з найдавніших видів скульптури, що зародилася ще в античні часи та постійно мала своє важливе місце в ювелірному мистецтві. Епоха Відродження залишила для наслідування багато шедеврів мініатюрної ювелірної скульптури, такі як «Сальєра» Бенвенуто Челліні, що стала найдорожчим виробом ювелірного мистецтва в жанрі настільної скульптури. Унікальність та ексклюзивність робіт, виконаних «лобортасівцями», безперечно доводить, що ювелірна пластика інтер'єрного характеру є цікавою та важливою частиною в розмаїтті ювелірного мистецтва. Тематика творів ювелірної скульптури надзвичайно різноманітна та має безліч направлень. Головне в ювелірній скульптурі митців КюД «Лобортас» — це невеликі розміри, які розкриваються завдяки яскравому художньому образу та майстерному застосуванні та синтезі традиційних та новітніх технологічно-технічних процесів та ювелірних технік з найрізноманітнішими матеріалами: золото, срібло, дорогоцінне та напівдорогоцінне каміння, скло, гарячі емалі, дерево, а також ряд різних рідкісних природних мінералів [8]. Ювелірні твори мініатюрної скульптури вирізняються новаторськими технічними прийомами, які є яскравими акцентами технологічних процесів ювелірства «лобортасівців». Процес виготовлення відбувається вручну, цим самим підкреслюючи ексклюзивність твору. Винятком може бути лиття чорнової заготовки основної форми твору, яка в подальшому на багатьох стадіях технологічного процесу піддається суттєвій художній обробці та візуально набуває повноцінної характерної завершеності. Також для виготовлення початкової великої форми можливий варіант використання листового металу, який обробляється методом виколотки та чеканки, після чого піддається виключно рукотворному доопрацюванню, використовуючи широкий арсенал технік художньої обробки металу, які збагачують ювелірний твір своїми естетичними властивостями. Серед них часто застосовуються техніки художніх гарячих емалей, що максимально надають ювелірним творам національної індефікації та приналежності сучасного українського ювелірства до давньої європейської культури. Широкий діапазон технік класичної художньої гарячої емалі ювелірів зазначеного колективу складається з: «виїмчастої», «перегородчастої», «по-гільоше», «фініфті». Кожна з технік гарячої емалі майстерно, зі специфічними особливостями, поєднуються з іншими ювелірними традиційними техніками в креативному полі інноваційних технологічних процесів. Емальєрство відіграє одну з головних ролей, як засобу композиційного формотворення, так і важливого завдання відродження історично давньоруських традиційних художніх технік. Потужний потенціал технік гарячої художньої емалі як засобу художньої виразності дає можливість вливати в творчі ідеї різноманітні композиційні та формотворчі прийоми. Багата палітра та декоративні якості емалі в творах «лобортасівців» знаходяться на головних ролях композиційних стрижнів, використовуючи всі свої властивості та якості матеріалу, висвітлюють всю повноту естетичного забарвлення ювелірного твору. Ювеліри КюД «Лобортас», відроджуючи засоби та технічні прийоми майже забутого емальєрства, перебувають в постійному активному розвитку нових творчих процесів вирішення художньо-образної виразності та ексклюзивності ювелірного твору. Безперервні творчі пошуки засобів художньої виразності, народження та реалізація креативних масштабних проектів у творчості КюД «Лобортас» ставлять емальєрство на основні позиції пріоритетних технік, які використовуються у композиційних формотворчих традиційних та інноваційних технологічно-технічних процесах. Колоритно-пластичні, живописно-графічні якос-

ті гарячої емалі надають творам підсиленого ефекту декоративної виразності, яскравіше розкривають зміст ювелірного твору. Вивчення, аналіз та відродження емальєрного мистецтва, а також активний творчий експериментальний процес, пошуки новаторських технологічно-технічних синтезувань є рушієм «лобортасівців», суттєво впливають на художні якості творів та лежать в основі творчої концепції мистецтва Класичного ювелірного Дому «Лобортас». Прикладом експериментальних рішень поєднання традиційних та інноваційних процесів є скульптурна композиція «Козак Мамай» (2013 р.), де майстри вміло застосовують інноваційні прийоми сполучення ювелірних емалей з відносно великими об'ємно-пластичними формами. Інноваційним є саме нанесення ювелірних гарячих емалей на велику масу, що технологічно є вкрай складно і вимагає від майстра високого відчуття властивостей матеріалу, досконалого технічного знання процесу випалу емалі та високої майстерності виконання. Лаконічна стилізація форми підкреслена чітким графічним зображенням елементів вишивки, завдяки віртуозно нанесеним гарячим емалям на неполіровану, а фактурно шліфовану поверхню — є прикладом технологічно-технічних нововведень у розвиток ювелірства на сучасному етапі. Елементи емалі на комірці та рукавах в поєднанні з дорогоцінним камінням виступають основними сегментами композиції художнього образу та формотворення в цілому, акцентуючи увагу на пластичних та декоративних властивостях матеріалу.

Унікальним є створення серії каблучок, де застосовується техніка «мікроемалі» з високо віртуозним нанесенням лаконічного графічного рисунка поліхромних емалевих площинок в поєднанні з майстерним гравіруванням металевих перегородок, що надає яскравого пластичного звучання ювелірним виробам. Серія каблучок, що поділяється на тематичні групи: «Гороскопи», «Вишиванки», «Вінчальні», «Відображення світу» є прикладом професійного єднання креативного дизайну на основі традиційних композиційних елементів та віртуозного технічного виконання технологічних процесів.

Серед найрізноманітнішого ряду ювелірних технік, які застосовуються для вирішення формотворчих процесів декорування мілкої пластики. важливе місце у творчості «лобортасівців» має техніка так званого «монетного» гравірування. У ювелірних скульптурних композиціях, де використовується листовий метал та технологічні процеси виколотки, карбування і чеканки, часто застосовується саме гравірування як засіб декорування великих площин та окремих деталей композицій, утворюючи рельєфні рисунки, які збагачують загальну концепцію формотворення. Гравірування — це метод отримання зображення на площині шляхом зрізання поверхневого шару того чи іншого матеріалу. Техніка «монетного» гравірування використовується як одна з «візитівок» віртуозної майстерності «лобортасівців» й постає одним із засобів оздоблення та декорування творів пластики малих форм. Означена техніка за принципами та прийомами дуже близька до техніки медальєрного мистецтва та гліптики, де майстру вкрай важливо досконало володіти інструментом та мати глибоке відчуття матеріалу. Цю техніку можна розглядати як своєрідну «скульптуру мініатюр» на поверхні великої форми, яка вражає не менше, як використання дорогоцінного каміння чи майстерно виконаних емалей. «Лобортасівцями» відроджена специфічна виразна мова «монетного» гравірування, що звучить в ювелірних творах як невід'ємна частина достеменно точної графічно завершеної пластичності рель'єфу. Можна стверджувати, що зазначена техніка є унікальним засобом, що надає ювелірним творам неперевершеного естетичного сприйняття, виводить їх на найвищі щаблі мистецького рівня.

Треба відзначити, що відродження «лобортасівцями» стародавніх традицій ручного гравірування є важливим аспектом розвитку українського ювелірства на сучасному етапі в цілому, оскільки майстерність гравірування є невід'ємною частиною ювелірного мистецтва та завжди була на головних позиціях в питаннях формотворення справжніх мистецьких витворів. Проте в час новітніх технологій зазначена техніка відійшла на задні плани і по-справжньому фахово застосовується надто рідко. Нині техніка «монетного» гравірування в творах КюД «Лобортас» набула нового креативного бачення та є зразком майстерності для інших художників-ювелірів. Прикладом стали ювелірні твори, в яких на високому професійному рівні віртуозно застосована техніка «монетного» гравірування та неодноразово були представлені «лобортасівцями» на престижних міжнародних виставках такі фундаментальні скульптур-

ні композиції, як: «Душа світу» (2006 р.), «Всесвіт» (2006 р.), «Надбання» (2010 р.), «Сокіл» (2013 р.) та інші. Художня мова техніки зачаровує своєю скрупульозністю, лаконічністю та цільністю поєднання з загальним композиційним контекстом ювелірної скульптури малих форм. Відбувається синтез високої технічної майстерності техніки гравірування з дорогоцінними матеріалами, їх простота значення, з філософської сторони, яку завдяки таким поєднанням техніки та дорогих матеріалів художники та майстри КюД «Лобортас» доносять до глядача [8]. Це і є одним з основних критеріїв високих досягнень, які підносять ювелірні твори, зокрема ювелірної скульптури ручної роботи, на верхні сходинки сучасного ювелірства, де традиційні технології та техніки органічно поєднуються з новітнім баченням творчого ювелірного процесу.

Зазначимо, що залежно від поставленого завдання, для вдалого художньо-образного вирішення композиційного формотворення ювелірних виробів «лобортасівці» застосовують поєднання найрізноманітніших матеріалів. Враховуючи яскраву тематичну палітру та широкий типологічний ряд, що утворюється з: серій каблучок, підвісок, сережок, кольє, гарнітурів, мініатюрної скульптури кабінетних прикрас, «лобортасівці» застосовують у своїх творчих інтерпретаціях різні матеріали: срібло, золото, дорогоцінне та напівдорогоцінне каміння, самоцвіти, слонову кістку, ріг, перли, бурштин, гарячі емалі (плавлене скло), дерево та інші матеріали, які необхідні для реалізування творчих ідей, створення ювелірних виробів рівня високого мистецтва. Золото є головним матеріалом для виконання ювелірних прикрас, таких як: каблучки, підвіски, сережки, кольє, гарнітури, брошки та інше. Залежно від хімічного складу різних лігатур вирішуються кольори та відтінки золота: червоне, жовте, біле чи інше. Декоруючими елементами композицій виступають білі, чорні, коричневі та інші діаманти. Також використовується інше дорогоцінне та напівдорогоцінне каміння: рубіни, смарагди, сапфіри, гранати, аквамарин, опал, кахалонг, аметист, аметрин, топаз, агат, кварц, ляпіс, раух, нефрит, а також: український бурштин, корал, перли, перламутр та інше. Срібло, як основний матеріал, зазвичай використовується «лобортасівцями» для виконання завдань об'ємно-пластичного характеру, та як допоміжний матеріал для моделювання початкової форми основної частини композицій ювелірних творів. В скульптурних композиціях срібло поєднується з золотом різних відтінків, дорогоцінним камінням, емалями та з іншими матеріалами: нефритом, мармуром, яшмою, чароїтом, соколиним оком, тигровим оком, кахалонгом, деревом венге тощо. Матеріали використовуються як декоративні засоби, вирішують кольорову гаму основних частин і деталей формотворення ювелірних виробів та знаходяться у повній композиційній взаємодії між собою [8].

Однією з основних частин технологічного процесу виготовлення ювелірних виробів є техніки кріплення дорогоцінного каміння, зокрема діамантів, які у великих кількостях використовуються в ювелірстві «лобортасівців». Важливо «бачити» розміщення дорогоцінних каменів та майстерно закріпити їх так, щоб підсилити привабливість ювелірного виробу як цілого, так і окремих деталей композиції. Внаслідок появи різних інноваційних технологічних прийомів в ювелірстві відбуваються позитивні зміни у виробничому процесі, технології виготовлення інструментів, обладнання, а також застосування різноманітних матеріалів. Робота майстра закріпки в КюД «Лобортас» завжди передбачає творчий підхід у створенні загальної конструкції ювелірного твору. Вміння конструктивно думати і є чи не однією з найважливіших якостей ювелірів Дому «Лобортас» [1]. Прикладом цього є витвір ювелірного мистецтва каблучка «Царівна Лебідь» (2011 р.), рекорд книги рекордів Гінеса за кількістю коштовного каміння. Конструкція композиції каблучки утворюється на основі стилізованої схеми та креативного монтажу восьми окремих деталей пластин-розгорток, де унікальним способом віртуозно закріплена надзвичайно велика кількість діамантів. Кожний камінь має своє особливе призначення в кріплені того, що знаходиться поруч. Тобто, способом, коли один камінь кріпить наступний, налягаючи на нього зверху. Завдяки стилізації елементів каблучки та ідеальному розміщені діамантів утворюється цікава гра світла. Матеріали, які використані в роботі — це 18-каратне біле золото, 2525 діаманта загальною вагою 10,48 каратів. Всі діаманти є продуктом індійського виробника діамантів та ювелірних виробів, холдингом «Shrenuj». Проектування та розробка конструкції каблучки зайняли 530 годин, а для

виготовлення в матеріалі знадобилося 3625 годин кропіткої праці [8].

Отже, принципами прогресивного творчого зростання мистецтва Класичного ювелірного Дому «Лобортас» є системне вивчення та опрацювання українського та світового історичного досвіду традиційних технологічно-технічних процесів у поєднанні з новаторськими підходами та прийомами у вирішенні формотворення ювелірства. Виразні творчі, конструкторські та інженерні ідеї є основними складовими у народженні ексклюзивних рукотворних ювелірних фантазій «лобортасівців». Високий естетичний та художній рівень поєднання різноманітних матеріалів, які складають велику кількість дорогих металів, коштовного каміння та багатої палітри інших засобів у поєднанні з віртуозним володінням ювелірних технік та креативними новаторськими технологічними прийомами лежать в основі методів роботи КюД «Лобортас». Всі ці принципи та методи роботи «лобортасівців» є підставою для нових тенденцій розвитку українського ювелірства та потужним фундаментом для формування національної школи ювелірного мистецтва.

1. *Вудинг Р.* Закрепка бриллиантов. Профессиональный подход / Р. Вудинг. — Омск : Делал-Пресс, 2005. — С. 18.
2. *Кара-Васильєва Т.* Декоративне мистецтво України ХХ століття / Т. Кара-Васильєва., З. Чегусова. — К. : Либідь, 2005. — С. 262.
3. *Кравченко М.* Авторські художні прикраси в Україні (кінець ХХ — початок ХХІ ст.) / М. Кравченко // Образотворче мистецтво. — 2012. — № 3—4. — С. 36—37.
4. *Миллер Д.* Модерн. Путеводитель коллекционера / Д. Миллер. — М. : Астрель, 2005. — С. 145—152.
5. *Шафран Р.* Особливості професійного ювелірного мистецтва Львова кінця ХХ ст. / Р. Шафран // Вісник ЛНАМ. — Львів : ЛНАМ, 2008. — С. 80—102. — (Спецвипуск 5).
6. *Шмагало Р.* Нев'янучі квіти Станіслава Вольського / Р. Шмагало // Вісник ЛНАМ. — Львів : ЛНАМ, 2008. — С. 119—124. — (Спецвипуск 5).
7. *Шмагало Р.* Ювелірне мистецтво України: авторський пошук і ринок / Р. Шмагало // Образотворче мистецтво. — 2012. — № 3—4. — С. 34—35.
8. Класичний ювелірний Дім «Лобортас» // Режим доступу : http: www.lobortas.com.

Serhii Luts

ON TRADITIONAL AND INNOVATIVE TECHNOLOGIES, METHODS OF WORK AND MATERIALS IN CREATIVE PROJECTS OF LOBORTAS CLASSICAL JEWELLERY HOUSE: SOME PECULIARITIES OF PRACTICE

In the article have been analyzed some meanings of principles and methods in works of Lobortas Classical Jewellery House, its hand production, experiment and originality. Creative progress of Lobortas is characterized by the usage of traditional technological processes combined with innovative creative approaches. Products have been marked with virtuoso organic synthesis of technical reception and bright artistic expressiveness of imaginative ideas. Unity of all components in creative processes has generated quite high results that form strong ground for development of national jewellery art.

Keywords: Lobortas, jewellery art, hand production, technological processes, traditions, innovations, precious materials.

Сергий Луць

ОСОБЕННОСТИ ПРИМЕНЕНИЯ ТРАДИЦИОННЫХ И ИННОВАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ, МЕТОДОВ РАБОТЫ И МАТЕРИАЛОВ В ТВОРЧЕСТВЕ КЛАССИЧЕСКОГО ЮВЕЛИРНОГО ДОМА «ЛОБОРТАС»

Анализируется значение принципов и методов Классического ювелирного Дома «Лобортас», в основе которых лежат: ручное изготовление, экспериментирование и эксклюзивность. Творческий прогресс «лобортасовцев» характеризуется проработкой традиционных технологических процессов в сочетании с новаторскими творческими подходами в решении форм и конструкций, гармоничным использованием большого количества драгоценных камней и металлов, а также других разнообразных материалов. Изделия выделяются виртуозным органическим синтезом технических приемов и яркой выразительностью художественной образной идеи. Единство всех составляющих творческого процесса порождает высокие результаты, которыми создается надежный фундамент для формирования национальной школы ювелирного искусства.

Ключевые слова: «лобортасовцы», ювелирное искусство, ручное изготовление, технологически технические процессы, традиции, инновации, драгоценные материалы.



Дмитро КОСТЕНКО

ОБРАЗНІ ДОМІНАНТИ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ ФАСАДНИХ КОМПОЗИЦІЙ АРХІТЕКТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА СУЧАСНОГО МІСТА

Розглядаються образні домінанти (світлова, кольорова, текстурна, пластична візуалізація) архітектурного середовища сучасного міста.

Ключові слова: візуалізація, елемент, образ, фасад, композиція.

В урбанізованому архітектурному просторі сучасного міста образні домінанти візуалізації фасадів, фасадних композицій є надзвичано важливими. Є своєрідний, відсторонений абстрактний стильовий підхід, коли фасад вважається як суто фронтальна завершена композиційна даність статиці. Розглянемо динамічні аспекти фасадних композицій, які виникають завдяки різним зіткненням часових і просторових реалій середовища. Це або фізичне пересування в просторі, або пересування в часі, коли на місце нашаровуються ті чи інші форми, ті чи інші структури середовища, які змінюють радикально саме це місце.

Образні домінанти архітектурного середовища міста важливо зазначити саме як певну протилежність стильових домінант. Якщо стильові домінанти тяжіють, все ж, до синхронного, статичного виміру, до певних констант, які визначають культурну-історичну цілісність і замкненність композиції, то образні домінанти — це, передусім, розгорнута в просторі динаміка, суб'єкт образної візуалізації фасаду, що не є носієм стилів або ознак стильотворчості, які належать певній корпорації чи соціальній спільності. В цьому випадку реальна людина в її динамічному переміщенні сама вільно здійснює конфігурацію образу міста, тобто самостійно визначає образні домінанти [1].

Образ конкретного архітектурного простору можна описати як суб`єктну ідеальну цілісність, яка виникає як відображення предметних ознак середовища завдяки активності суб'єктів сприйняття. Звернемося до книги Кевіна Лінча «Образ міста»: «Суспільний образ міста створюється накладенням одного на інші множини індивідуальних образів. Однак, не виключенням є можливість виникнення ряду суспільних образів, кожний з яких опрацьовується значною групою мешканців міста. Такого роду групові образи абсолютно необхідні для того, щоб індивід міг успішно функціонувати в межах свого оточення, вступаючи у ефективні контакти з собі подібними. Будь-який індивідуальний образ є унікальним. Він охоплює певний зміст, який ніколи не передається іншим, але при цьому він в більшій чи в меншій мірі збігається з загальним суспільним образом, який виникає в різних типах оточення більш-меньш з більшою чи меншою обов'язковістю» [5, с. 50—51]. Тобто суспільний образ — це певні архетипи сприйняття міста, і Кевін Лінч доводить сприйняття до «картосхем», тобто до буквально психічних або

психологічних опорних реалій поведінки в просторі, які він визначає досить структурно як елементи динаміки середовища міста [5].

Кевін Лінч визначає такі елементи, які є універсальними формотворчими для утворення типів або типологій образів навколишнього середовища:

1. «Шляхи — це комунікації, вздовж яких споглядач може переміщатися поступово, періодично або лише потенційно. Їх роль можуть відігравати вулиці, тротуари, автомагістралі, залізні дороги, канали. Для багатьох це елементи, що формують образ оточення: люди споглядають місто, рухаючись по ньому відносно шляхів, які утворюють всі інші елементи середовища» [5, с. 51].

Сам маршрут пересування, шляхи, комунікативні артерії міста вже надають можливість з певною вірогідністю та інваріантністю сприймати будинки фасадів в динаміці, в статиці, в тому контексті, які можна визначити як певний темпоритм сприйняття. Можно стати фронтально до будинку, якщо підійти ближче, можна їхати з певною швидкістю на автотранспорті і вже зчитувати загальну картину того спільного фасадного масиву, який виникає завдяки цій динаміці, можна знайти якусь діагональну позицію, яка розгортає ці фасади в лінію, якщо вони стоять певним чином і утворюють одну спільну візуальну картину. Це той загальний елементарний тезаурус, про який можно було б не говорити. Але саме вся «арифметичність» єднання елементів формує ту спільну образну настанову, в яку входять не лише фасадні композиції, а і ландшафт: так досить швидко виростають дерева, які радикально змінюють обличчя міста.

Виникають рекреаційні зони, або зникають, і все це дає можливість змінювати візуальний контакт людини і середовища, утворювати «шлях» як певну картосхему пересування людини в місті.

2. «Межі, або контури, — це ті лінійні елементи оточення, які споглядач не використовує як шляхи і не розглядає в цій якості. Це межі між двома стінами, лінійні розриви безперервності: залізничні колії, межі житлових районів, стіни, це, швидше, лінії співвідношення по горизонталі, ніж координуючі осі. Такі межі можуть бути легко, або ж навпаки, важко окресленими бар'єрами, що відгороджують один район від іншого. Вони можуть бути також швами, лініями, вздовж яких два райони якось співвіднесені, пов'язані між собою. Хоча і не настільки сильно, як шляхи, ці оточуючі елементи є для багатьох організуючою ознакою, згідно з якою, якщо вона охоплює певні зони, подібно водному фонтану або стіні, окреслюють місто» [5, с. 51].

Цей розділ візуальної образності міста свідчить про те, що глядач зчитує інформацію. Самі межі або контури конфігурації, конфігуративність зчитки інформації можуть мати регулярний або нерегулярний характер. Ці плями як конфігурації можуть існувати поряд одна біля одної, мати спільну межу, накладатися одна на іншу чи мати певні проміжки. Все це в фасадах є достатньо опрацьовим елементом. Але якщо межу розглядати як мегаструктуру, яка є наскрізним мотивом єднання зон і зональних визначень місця, то цим місцем може бути і елемент фасаду, і мікрорайон в місті, може бути елемент ландшафтної зони, екваторія — що завгодно. Тобто сама межовість, характеристика межею і характеристика межі — це є ті ознаки, які створюють образ середовища. Вони створюють образ ландшафту, образ урбанізованого середовища, єдності ландшафту і образу урбанізованого середовища.

3. «Райони — це частини міста, середні за величиною, які можна розглянути як двохвимірну протяжність, в яку споглядач думкою входить «зсередини». Вони мають певний узагальнюючий принцип, певний характер. Завжди впізнані зсередини, райони можуть бути як системи співвідношення ззовні, якщо лише їх можна розглядати з зовнішньої позиції. Більшість людей упорядковують своє місто по районах з більшою чи меншою чіткістю, залежно від того, чи шляхи або райони є домінантними, що залежить і від характеру кожного міста» [5, с. 51].

Проблема районування ширша від проблеми рекреації, яку розуміють зараз як культурну рекреацію, як мегарекреацію урбанізованого середовища, ландшафтну рекреація. Ця тема ще мало опрацьована. І все ж, це певна зона, яка має межі, яка тією чи іншою мірою є структуруючим елементом. Ця зона може мати межі, визначені суто географічно, може визначатися символічно, але вона має свій розподіл території, який відбувається з тією чи іншою мірою регулярності.

4. «Вузли — це місця, або стратегічні точки міста, в які споглядач може вільно потрапити. Це фокусуючі пункти, в яких і від яких він рухається. Це,

передусім, поєднуючий ланцюг місця розриву транспортних комунікацій, перехрестя шляхів, моменти різкого переходу від однієї структури до іншої. Вузли можуть бути і просто місцями максимальної концентрації будь-яких функцій» [5, с. 52].

Тобто самі по собі такі визначення свідчать про пункти орієнтації в просторі, про орієнтативну конфігурацію елементів середовища. Вузли — це вже агломерації, які можуть поєднувати багато фасадів, будинків, які можуть бути визначені як комплекси, ансамблі як своєрідні гіперструктури, а можуть і не мати функціонального значення, можуть бути здійснені на підставі агломерації іншого характеру. Наприклад, транспортні розв'язки тощо.

5. «Орієнтири — також точкові елементи, які споглядач розуміє як межі, вони залишаються зовнішніми по відношенню до нього. Звичайно, це достатньо просто визначається матеріальними об'єктами: будинок, знак, фасад, вітрина, скеля. Використання орієнтиру означає відчленування одного елемента із множини. Однак орієнтири дистанційного типу сприймаються, звичайно, під різними кутами, з різної відстані поверх елементів менших габаритів і використовуються для орієнтації відносно центру або центрів» [5, с. 52].

Ці п'ять пунктів: шляхи, межі, райони, вузли і орієнтири свідчать про динаміку орієнтації в місті, яка має топологічний характер, яка структурує образну інформацію. Можна інтерпретувати шлях і як символічний візуальний шлях пересування чи по фасаду, чи по силуету міста, і це можна інтерпретувати як фізичне пересування. Ці два аспекти завжди поєднуються, і завжди є певна картосхема, яка несе в собі згорнутий візерунок просторового артефакту, який певною мірою визначає топологію шляху, руху людини в середовищі. Якщо не натуралізувати межу і не бачити в ній лише кутів будинків, або межі географічні, ландшафтні та інші, то, звичайно, межа є тією універсальною структурнорозподільчою константою, яка притаманна всім елементам образних означуваних міста, середовища і водночас має величезне значення у конфігураціях фасадних композицій.

Самі межі, розподіл, членування є одним із головних і структуротворчих елементів житлового середовища. Це межі, які розподіляють по горизонталі, розбивають по вертикалі структуру житлового середовища. Це межі, які характеризують прорізи, всі архітектурні деталі. Визначення елемента як психологічно означуваного образу є висхідними для розуміння візуальної динаміки, яка є універсальною, і яку не можна локалізувати за типологічним принципом, яку не можна означити суто як елемент архітектури, ландшафту, малих архітектурних форм тощо.

Районування теж можна розглядати як зонування і як певне структурування, яке локалізує, що є певним визначенням структури. Район без структури — не район. Вузли — це вже певні візуальні агенції, які, знову ж таки, визначають центри або епіцентри візуальної зчитки інформації, а також фізичного руху людини, і є певними структурами, які стають вісьовими елементами агломерації субструктур житлового середовища, або середовища міста в цілому. Орієнтири — це переважно ті висотки, пам`ятні реалії, які замикають, фланкують осі, які стають визначниками, а також упізнавальними знаковими, об`єктами споглядання інформації.

Вже такий достатньо простий і водночас структурно універсальний принцип опису середовища свідчить про те, що середовище розглядається як динамічна цілісність, не як агломерація об'єктів, а як та цілісність, де суб'єктом структурування є людина, яка створює свій образ. Спільність людей — мешканців району, наприклад, або мешканців того чи іншого будинку — мають свої типові упізнавальні вежі, упізнавальні знаки і, так чи інакше, звикають сприймати інформацію, яка є в навколишньому середовищі, куди входять: реклама, малі архітектурні форми, світлові споруди тощо. Проте такий підхід характеризує середовище як макрооб'єкт. Фасад у такому контексті виглядає як макрооб'єкт житлового середовища. Він не не є просто ознакою, а входить в середовище на підставі елемента динамічної цілісності, передусім сприйняття в контексті середовищного простору. Якщо зайти в мікросвіт цього об'єкта, то тут постають проблеми вже мікроаналізу. Це текстура, колір, той матеріал, з якого створена поверхня, освітлення.

За книгою М. Гусєва та В. Макаревича «Світлова архітектура» світлова архітектура визначається як своєрідний фантом або об'єкт архітектурного проектування [2]. В архітектурному просторі немає світла чи кольору самого по собі: штучного або натурального. І світло, і колір пов'язані з текстурою, з матеріалом. Феномен екранування світла є водно-

час феноменом тієї психологічної кольорової гами, яка виникає в контексті досить різних складових. Так, зелений масив впливає на той же зелений колір, який може бути на фасаді і може виглядати вже зовсім не зеленим, як і навпаки.

До прикладу, в м. Києві сама текстура формувалась в періоди великих лихоманок, завдяки використанню жовтої цегли. На жаль, вона зараз вся пофарбована, на жаль, всі вулиці та майже всі будинки настільки щільно вкриті кольоровими покриттями, що ми не можемо побачити справжній колір. Лише так звана будівля «Мистецького арсеналу», після того, як його почистили зверху, показує, наскільки природною і гармонійною була і є кольорова гама жовтої цегли. Якщо кладка цегли ще розшита та мала заглиблення, так звані заломи, які створювали своєрідний рельєф, то це надзвичано прикрашало структурність фасадних композицій і давало можливість досить тектонічного фомотворення. Це можна побачити і в роботах архітектора В. Ніколаєва, і багатьох інших, але, на жаль, ми зараз майже не побачимо автентичного простору і автентичної текстури цих фасадів.

В. Макаревич, який досліджував саме сприйняття архітектури в контексті дифузного освітлення, тобто без контрастного освітлення, визначає такі пункти:

«1. Горизонтальне членування при розсіюваному освітленні хмаристим небом є більш контрастним, ніж вертикальне.

2. Розповсюджена думка, що при дифузному освітленні горизонтальне членування для отримання високих контрастів повинні мати великі виноси, що не підтверджується ані результатами експериментів, ані практикою російської архітектури. Найбільш контрасними є полки з виносом 3,7 см. Чи не тому російський карніз — це система полок з невеликими виносами?

3. При дифузному освітленні контраст між деталлю і фоном в здебільшого залежить від характеру поєднання деталей з тлом. Плавне зіткнення встик розмиває світловий контраст, особливо при невеликих виносах. При сонячному освітленні характер поєднання деталей з фоном виявляє найменший вплив на величину світотіньового контрасту.

4. Контраст вертикальних членувань при розсіянному освітленні практично мало залежить від величини виносу.

5. При розсіяному освітленні найбільш контрасними є різного роду врізки. Контраст, що створюється врізками, залежить від співвідношення глибини і ширини врізки, а також від її дійсних розмірів. Із двох подібних врізок менша завжди є контрастнішою. При сонячному освітленні контрасти, що створюються врізками, мало відрізняються від контрастів, які створюються полками.

6. Всі точки циліндра, що стоїть вертикально, при розсіяному освітленні практично є рівно яскравими. Це робить циліндр зорово площинним. Вертикальні екрани, поставлені зліва і справа від циліндра, створюють на ньому такий розподіл освітлюваності, який правильно передає форму циліндра (поступове зменшення яскравості від центральної части циліндра на її краї)» [2, с. 10—11].

Для прикладу, кліматичні умови Києва поєднують в собі як гострі контрасти прямого освітлення, що характерно для півдня, так і дифузного освітлення. Інколи бувають такі світлові ситуації, що домінує дифузне освітлення, а інколи, навпаки, воно завжди грає всіма барвами контрастних конфігурацій. Це і спричиняє те, що пластика тут більш контрастна, більш динамічна, більш орієнтована на гру саме зламів, фронтонів, карнизів і порталів.

Проте ми можемо стверджувати, що архітектуру Києва не варто приєднувати до архітектури Півдня, особливо тропічних країн, приміром до Греції. Єднання можливостей як дифузного освітлення, так і контрастного, дає можливість використання різних текстурних реалій візуалізації фасадів. Про це дбали в часи еклектики, в часи модерну, і цей контекст до певної міри гарно визначався навіть в Україні за тоталітарних часів за допомогою орнаментальних вставок із кераміки і різних декоративних оздоблень. Згодом у часи так званої боротьби з надлишковістю в архітектурі важко говорити про справжню архітектурну композицію фасадів як витворів мистецтва. Але і тут, як ми вже намагались показати, все одно бетон чи панель фарбуються по-різному: в будь-якому разі дає можливість сформувати ту різноманітність, яка з роками виглядає вже акцентом, як, наприклад, графітті на Троєщині. Так, суперграфіка, яка тоді виглядала як інноваційна і надзвичайно яскрава реальність, зараз виглядає брутально і звичайно не автентично [3].

В Києві в 90-ті рр. XX ст. фасади будинків в стилі еклектики та модерну були перефарбовані. На

жаль невдало. Весь цей конгламерат нашарувань фарби зараз важко зняти. Якщо це і відбувається, то на цінних ансамблях, або спорудах, зокрема таких, як будівля «Мистецького арсеналу», тут ми відчуваємо первозданну пластику і простоту і дивовижність жовтої цегли, яку чомусь не виготовляють зараз [6].

Візуалізація фасадів в широкому розумінні як черги послідовних картин архітектурного середовища, стає типово театральною, грайливою і водночас режисованою процедурою з явно визначеними пріоритетами. Тобто можна сказати, що сучасне місто, а також житлове середовище піддається все більшому зонуванню, локалізації визначенню ігрових місць, а також локалізованих місць для розваг — реакреації відпочинку і для звичайного помешкання.

Перспектива подальших досліджень полягає в наданні можливості проведення аналізу містобудівного простору історичного середовища Київа за допомогою персонального комп'ютера. Побудова електронної моделі «фасаду» будь-якої історичної вулиці міста з новим об'єктом проектування дає можливість віртуально пройтись вулицями, спостерігаючи нову будівлю зі зросту людини, а не з «пташиного польоту». Це дасть архітекторові можливість не допустити помилок при втручанні в історичне середовище. Головна мета цього процесу — творення гармонійного середовища для буття людини.

1. *Арнхейм Р.* Динамика архитектурных форм / Рудольф Арнхейм ; пер. с англ. В.Л. Глазычева. — М. : Стройиздат, 1984.
2. *Гусев Н.М.* Световая архитектура / Н.М. Гусев, В.Г. Макаревич. — М. : Стройиздат, 1973.
3. Історія української архітектури / Ю. Асєєв, В.В. Вечерський, О.М. Годованюк та ін. ; за ред. В.І. Тимофієнка. — К. : Техніка, 2003.
4. Культурна спадщина Києва: дослідження та охорона історичного середовища. — К. : АртЕх, 2003.
5. *Линч К.* Образ города / Кевин Линч. — М. : Стройиздат, 1982.
6. *Репин Ю.Г.* Уникальное и ординарное в архитектуре / Ю.Г. Репин. — К. : Феникс, 2007.

Dmytro Kostenko

ON IMAGINARY DOMINANTS IN VISUALIZATION OF FRONTAL COMPOSITIONS OF URBAN ARCHITECTURAAL ENVIRONMENT

In the article have been considered some dominants of Kyivan urban architectural environment during XX c.

Keywords: visualization, element, image, facade, composition.

Дмытро Костенко

ОБРАЗНЫЕ ДОМИНАНТЫ ВИЗУАЛИЗАЦИИ ФАСАДНЫХ КОМПОЗИЦИЙ АРХИТЕКТУРНОЙ СРЕДЫ СОВРЕМЕННОГО ГОРОДА

В статье рассмотрены образные доминанты архитектурной среды города Киева на протяжении XX столетия.

Ключевые слова: визуализация, элемент, образ, фасад, композиция.



Марія ГОРБАЛЬ

АНДРІЙ ПЕТРОВИЧ СУХОРСЬКИЙ.
До 85-ліття від дня народження

Коли говоримо про Андрія Петровича Сухорського, Заслуженого майстра народної творчості України (1984) (нар. 21 серпня 1929 р., с. Вілька Сяніцького повіту), то засвідчуємо яскравий приклад безсмертя генної пам'яті.

Батько Андрія Сухорського, Петро (нар. 13 липня 1903 р.), — народний лемківський різьбяр, змалку вчився різьбити у свого батька. А якщо заглибитись у подальше родове коріння, то прабатьки — теж різьбярі. Сини Андрія Сухорського: Богдан — різьбяр по дереву, Володимир і Андрій — скульптори-професіонали. Усі три — провідні українські митці.

У серпні 2014 р. Андрій Петрович Сухорський відзначає свій 85-літній ювілей. А отже робить певний підсумок — звіт прожитого життя. А він чималий.

В 11-літньому віці залишився сиротою — померла мама. У 1945 році родина Петра Сухорського, як і весь народ Лемківщини, були депортовані з рідних земель. Опинилась родина Сухорських на Тернопільщині. Життя впроголодь. Єдина надія — на свої руки.

Весною 1947 року, нарізьбивши різноманітних виробів із дерева, юний хлопчина їде до Львова, щоб продати їх, щоб заробити якусь копійчину. Та кому продась? — Голодний 1947-й! А ноги чомусь несуть до Музею народних промислів (нині Музей етнографії та художнього промислу ІН НАН України). Зустріч із директором музею Володимиром Паньківим. Директор узяв усі вироби, заплатив так, що Андрій не сподівався. Сказав робити і принести ще. А наступного року директор музею В. Паньків допоміг йому прописатися у Львові, згодом ввів у творчий колектив лемківських різьбярів — у цех лемківської різьби, який він, Володимир Паньків, і створив.

Першими, хто увійшов до цього цеху, були брати Василь та Іван Одрехівські, Петро Орисик, Антін Фігель, інші земляки, та він, Андрій Сухорський. Він уже серед своїх.

Мені тринадцятий минало.
Я пас ягнята за селом.

Шевченкові слова обпалювали серце кожної дитини. А особливо сироти.

Мені здається, що це я,
Що це ця молодість моя.

І Андрій, який зазнав сирітської долі, всю душу вкладає у скульптурну композицію «Мені тринадцятий минало» (1951). Через три роки — інший варіант цього твору, а ще через три роки — третій, ще



Андрій Сухорський. Фото В. Максимовича, США

інший варіант своїх і Шевченкових переживань. Його Шевченкіана 1956—1964 років — це «Наймичка», «Малий Тарас», «Гайдамаки», «Ой три шляхи широкії», «Перебендя», «Дума» тощо. До 170-річного ювілею Т. Шевченка (1984) створив кілька скульптурних портретів Шевченка, два варіанти «Кобзаря» та інші вироби з персонажами його творів. Разом із сином Богданом створив кілька висохудожніх виробів до 175-річчя від дня народження Т. Шевченка (1989).

Крім гірських орлів та диких звірів Андрій Сухорський різьбить побутові сцени з життя у формі малих скульптур — «Мати» , «Сопілкар» , «Чабан з вівцями», «В найми до пана», «Лисичка-сестричка» тощо. Вже ранні роботи (до 1949 р.) «Орел», «Коваль», «Верблюд», «Дід і собака» були високо оцінені. Після 1949 року створив композиції «Бідняк з плугом», «Повернення з війни», «Прикордонники» і ряд інших. Скульптура малих форм: «Собаки напали» (1949), «Юна гусятниця» (1959), «Кобзар» (1964), «Господар Верховини» (1969).

Заслужене визнання митцеві принесли твори на лемківську тематику. Це «Лемко-вівчар», «Лемко-різьбяр» (1979), «Лемко в чугані», «Лемко везе дрова» (1990), «Козак на коні» (1992) та інші. Віртуозна багатофігурна композиція «Переселення» (1985, Музей українського народного декоративного мистецтва, Київ). Понад сто найкращих його творів представлені в експозиціях музеїв Москви, Санкт-Петербурга, Києва, Львова та інших міст — «Козак-Мамай» (1981, 1991), «На ярмарок» (1988), «Чабан» (1993), «Різдво» (1994), «Козак з дівчиною» (1995). Твори Андрія Сухорського експонуються на обласних, республіканських та зарубіжних виставках, зокрема в Болгарії, США, Канаді, Франції, Індії, Румунії, Німеччині, Польщі, інших країнах. Тільки 87 експонатів знаходиться в фондах Музею українського народного декоративного мистецтва в Києві, багатьох інших музеях України. Міністерство культури УРСР закуповує багато творів Андрія Сухорського для музеїв східних областей України: Дніпропетровська, Луганська, Запоріжжя тощо. Тематика — як побутова, так і Шевченкіана, в т. ч. композиції «Кобзар з поводирем».

Репродукції творів Андрія Сухорського поміщені в каталогах республіканських виставок: «Художня виставка, присвячена 100-річчю з дня смерті Т.Г. Шевченка» (К., 1961), «Юбилейная художественная выставка» (К., 1964).

В 1980—1995 рр. дерев'яні бюсти Тараса Шевченка (висотою 25—30 см) митця Андрія Сухорського реалізовуються в Київському художньому салоні. Реалізація настільки інтенсивна, що автор не встигає задовольняти попит покупців. Однак змінюється директор салону і бюстів Шевченка у митця більше не замовляє цілком.

Нашому ювіляру 85. У свій час через один голос Художньої ради Андрієві Сухорському не присвоїли звання Народного майстра України. Та він народний. Його тисячі дерев'яних виробів розійшлися по всій Україні, по всьому світу. На нього рівняються як вітчизняні, так і зарубіжні митці. Ось як пише дослідник скульптури Леоніда Позена Л. Владич (*Владич Л.* Леонід Володимирович Позен. — К., 1961): «Підкреслена простота і невибагливість композиційної будови, властива творам Позена, без сумніву, йде від народної скульптури... Дуже показове порівняння групи «Оранка в Малоросії» з роботою на цю ж тему відомого лемківського різьбяра, нашого сучасника Андрія Сухорського».

21 серпня 2009 року в Національному палаці мистецтв «Україна» в Києві проходила виставка творів народних майстрів, на якій багато робіт представив і Андрій Сухорський. Ці роботи були високо оціне-

ні державою — митець був нагороджений орденом «За заслуги» 3-го ступеня.

Незважаючи на поважний вік, Андрій Сухорський і зараз є активний громадський діяч, член правління Фундації дослідження Лемківщини у Львові, заступник голови комітету лемківської церкви св. Володимира і Ольги (знаходиться в Музеї архітектури і побуту, м. Львів).

Великою гордістю Андрія Сухорського є його сини, професійні митці-скульптури Володимир (8.VIII.1957) і Андрій (2.VIII.1960). Обидва — члени Спілки художників України (з 1989). Вони — автори багатьох скульптурних творів з дерева та інших матеріалів. Окремі їхні, виконані спільно твори, — це багатофігурний комплекс «Захар Беркут» (1986), проект пам'ятника князю Данилу Галицькому (1987), проект пам'ятника Тарасові Шевченкові у Львові (1988), — у 1994 році пам'ятник було відкрито. У 1997 році сини Андрія Сухорського стали переможцями конкурсу на найкращий проект пам'ятника Юрію Змієборцю у місті Львові. Пам'ятник відкрито в 1999 році.

У 2015 році, до 200-річчя від дня народження Михайла Вербицького та 150-річчя від першого публічного світського виконання гімну «Ще не вмерла Україна» (у Перемишлі, на вечорі, присвяченому вшануванню пам'яті Великого Кобзаря), у Львові заплановано звести архітектурну композицію «Автор і гімн України» — проект творчого колективу скульпторів Андрія і Володимира Сухорських та архітектора Володимира Стасюка. Вирішення ідеї пам'ятника спонукає глядача до прямого спілкування з образом композитора. Михайло Вербицький наче серед львів'ян та гостей міста.

67 років тому до Музею народних промислів прийшов бідний лемківський хлопчина з десятком різьблених з дерева композицій — робив те, що робив його батько, його дід, прадід. В 2014 році в цьому ж музеї, Музеї етнографії та художнього промислу ІН НАН України, культурна громадськість Львівщини відзначатиме 85-літній ювілей митця, відомого всьому світові, Андрія Петровича Сухорського.

З роси і води Вам, дорогий ювіляре, на многії літа!



Рецензії

Микола МУШИНКА

СТЕПАН КИЩАК ТА ЙОГО ЕНЦИКЛОПЕДІЯ «ЛЕМКІВСЬКІ РІЗЬБЯРІ»

Степан Кищак. Лемківські різьбярі у Львові після депортації 1945—1947 років. Історичні нариси / Степан Кищак. — Львів : СПОЛОМ, 2013. — 136 с.

Депортація лемків, тобто їх примусове виселення із первісної батьківщини на території південної Польщі, проводилася двома етапами і в двох напрямах:

1. 1945—1946 роках — в Україну, головним чином, на Дрогобичину, Самбірщину, Тернопільщину, але й до промислових областей Донбасу. Це було формально ніби «добровільне» переселення дешевої робочої сили, спрямованої на відновлення різних галузей сільського господарства та промислу, знищених в Другій світовій війні.

Переселенцям було дозволено брати з собою рухоме майно (збіжжя, худобу, сільськогосподарський інвентар тощо). Правда, значна частина їхнього майна пропала вже в дорозі, бо в той час і в тих областях України панував голод, від якого, згідно з оцінками спеціалістів, загинуло біля півтора мільйона людей.

2. Ті, що уникли переселення 1945—1946 рр., були 1947 року (в рамках акції «Вісла») насильно депортовані під дулами автоматів без майна (крім особистих речей) в західну Польщу на колишні німецькі т.зв. «землі одзискані» з явною метою їх асиміляції, тобто насильного ополячення.

Лемки в Україні, незважаючи на післявоєнні негаразди, були у більш вигідному становищі, ніж лемки Польщі. Влада не забороняла їм групуватися у свої стихійні «землячтва» і плекати свою лемківську культуру, тоді як лемки Польщі до 1956 р. не сміли змінювати місця призначеного їм поселення та займатися будь-якою роботою, пов'язаною з рідною культурою. Навіть розмовляти рідною говіркою та українською мовою для них було небезпечно.

Про відмінне ставлення польської та української (радянської) влади до лемків переконливо свідчить монографія Степана Кищака, видана до 85-річчя з дня його народження.

У першій частині автор привабливо і переконливо подав свій життєпис. Народився він 12 січня 1928 року в невеличкому (50 дворів), але національно свідомому селі Балутянка Сяноцького повіту у курній солом'яній хаті. Початкову освіту здобув у рідному селі та в сусідньому Риманові. Дев'ятирічним, втративши маму, став напівсиротою. У 1940 році закінчив бухгалтерські курси у Риманові, а через рік поступив до учительської семінарії у Криниці, яку не закінчив, бо в січні 1945 року першим ешелоном був депортований у товарному

вагоні в один з запущених колгоспів Одеської області, звідки він вирвався на учительські курси в м. Акерман, а після їх закінчення виїхав до своїх земляків на Тернопільщину — в с. Гутиська, між якими були і його батько, мачуха, брат та сестра — всі різьбярі. В 1946 році С. Кищаку вдалося поступити на філологічний факультет Львівського університету (англійська філологія).

В 1948 році він спровадив до Львова десятьох своїх земляків із Гутиськ (між якими був його батько та батько нині Генерального консула України у Пряшеві Ольги Бенч). Вони в художньому кооперативі ім. Лесі Українки заснували цех лемківських різьбярів-надомників. Голова колгоспу в Гутиськах розцінив це як спробу розбиття новозаснованого колгоспу і поскаржився у КДБ, після чого С. Кищака арештували. Лише на втручання високих представників обласної та київської органів влади (які переконали районний КДБ, що різьбярство як галузь народної художньої творчості теж сприяє побудові соціалізму) його було звільнено з тюрми. Перейшовши на заочне навчання в університеті, молодий ентузіаст став заочним майстром цеху різьбярів згадуваного кооперативу.

Після закінчення університету 1952 році С. Кищак став учителем англійської мови у середній школі м. Станіславова (нині Івано-Франківськ). Згодом поступив на роботу у Львівський політехнічний інститут, а з 1998 року — у Львівську національну академію мистецтв, працював на посаді приват-доцента. Там різьба по дереву, яка до того часу була його захопленням, стала предметом його професії.

У 1962 році С. Кищака було обрано членом Спілки художників УРСР. За час викладання в академії С. Кищак підготував дев'ятнадцятьох студентів у вступ в аспірантуру. Таким доробком може похвалитися не багато викладачів. Крім того, він організував виставки лемківської різьби разом з дружиною Терезою — знаменитою писанкаркою і співачкою львівського лемківського хору «Лемковина». Одночасно він систематично збирав дані про лемківських різьбярів, які оприлюднив у монографії «*Корені лемківської різьби*» (Львів, 2003, 2004). В 2006 році йому було присуджено звання «Заслужений майстер народної творчості України».



Окремі розділи в книзі «Лемківські різьбярі у Львові після депортації 1945—1947 років» присвячено історії села Балутянка, яка дала українській культурі цілу генерацію різьбярів (с. 34—38) та історії Української учительської семінарії в Криниці (с. 39—46).

Другий розділ монографії С. Кищака озаглавлено «*Лемківська різьба та писанкарство*». Розділ відкривається нарисами Терези Кищак «*Лемківські писанки*» та «*Музей лемківської різьби і писанок ім. Б.І. Антонича*». Останній було засновано 2009 року в родинному будинку Кищаків. Нині в ньому зосереджено 239 експонатів, між ними твори 39 різьбярів (всі вони у книзі перераховані).

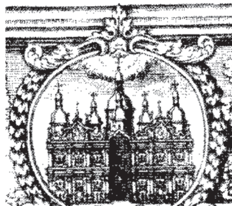
Та найвизначнішим є третій розділ книги «*Словник різьбярів*» (с. 59—109), в якому подано біографічні довідки про 233 різьбярів з переліком та оцінкою їх творів, участю на виставках, а у найвизначніших — і списком літератури про їх творчість. Це справжня енциклопедія лемківського різьбярства лише в одному місті Львові, яка переконливо свідчить про те, що в Україні різьбярським мистецтвом займалися цілі роди лемків: 20 членів роду Орисиків, 17 — Одрехівських, 15 — Іляшів, 11 — Стецяків, 10 — Долинських, по 9 — з родини Бенчів, Потоцьких та Красівських, по 8 — Шалайдів та

Сухорських, по 7 — Михайлишиних та Бердалів, 6 — Бояків, по 5 — Кищаків та Хропців.

До найвизначніших з них належать професіональні майстри різьби: Григорій Бенч (1905—1988), Іван Кищак (1901—1967), Осип Величко (1922—1998), Степан Кищак (1928), Іван Красівський (1921—1999), Василь Одрехівський (1921—1998), Михайло Орисик (1885—1946), Григорій Пецух (1923—2008), Володимир Ропецький (1953), Андрій Сухорський (1929), Василь Шалайда (1922—1977), Василь Шпак (1929). Майже всі вони в Україні стали професійними різьбярами.

Книжка закінчується сімома статтями С. Кищака про лемківське різьбярство, трьома ювілейними статтями про С. Кищака, вибірковим переліком його друкованих праць про лемківське різьбярство (60 позицій) та фотододатком (183 вітлини!), головним чином, із сімейного альбому автора, портретів різьбярів та репродукціями їх творів.

Книга є достойним вшануванням 85-ліття з дня народження вірного сина Лемківської землі, а також пам'ятником лемківським різьбярам, які, будучи проти своєї волі переселеними з рідних земель, в Україні відновили традиційне лемківське різьбярство і прославили його на весь світ. Чималу заслугу в цьому має автор книги, який і по сей день не випускає різець і дерев'яний молоток із рук.



Інформації

Роман ЯЦІВ

УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ ДІМ У ПЕРЕМИШЛІ

«Разом збудували, разом відбудуймо!». З таким гаслом Українська громада Перемишля, місцевий відділ Об'єднання Українців у Польщі згуртовує довкола себе всіх, хто може підтримати відновлення історичної споруди Народного дому в Перемишлі, побудованого ще 1904 року. Недавно, 21 березня 2011, польська влада повернула українській громаді цей знаковий будинок, і відтоді розпочався процес його відновлення. За цей відтинок часу проведені відповідні обстеження, виявлені найбільш проблемні місця руйнації споруди. Але, як зазначає А. Комар, голова Громадського комітету відбудови будинку, «за оцінками сьогоднішніх фахівців-будівельників, ні один черемиський будинок початку ХХ ст. не зрівняється з міцністю нашого Народного дому. В його спорудження була закладена не лише українська національна ідея, а й чесна праця». Цікаво, що, як з'ясувалося, на стелі і стінах одного з поверхів під нашаруванням збереглися сліди унікальних розписів у стилі української сецесії. На сьогодні ведуться скоординовані дії над тим, що ця національна святиня повернулася до свого належного, якісного фізичного стану і продовжила слугувати символом української культури і духовності в Польщі.

Об'єднання Українців у Польщі сподівається, що до 2020 року Народний дім у Перемишлі стане будівлею, яка «не потребуватиме капітального ремонту протягом наступних ста років».

